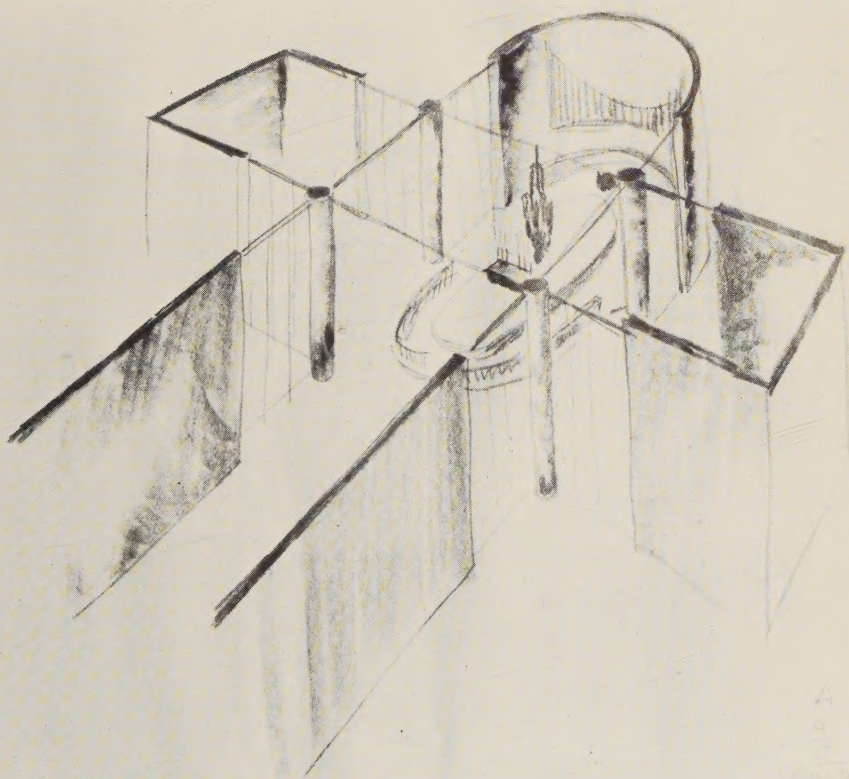


München 1979

Karin Becker

Rudolf Schwarz, 1897-1961

Kirchenarchitektur





Digitized by the Internet Archive
in 2026

Rudolf Schwarz, 1897 - 1961.

Kirchenarchitektur

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen
Fakultät an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt

von

Karin Becker

München 1979

Gesamtherstellung: Kramer-Druck, Bielefeld 1981



V o r w o r t

Die vorliegende Arbeit wurde im Winter 1978/79 abgeschlossen. Nicht mehr berücksichtigt werden konnte die erweiterte Neuausgabe von Rudolf Schwarz, "Wegweisung der Technik" von 1927/28, herausgegeben von Ulrich Conrads als 51. Band der "Bauwelt Fundamente". Die im Manuskript vorliegende Ergänzung zu diesem Buch und die erhalten gebliebene Korrespondenz aus den zwanziger Jahren waren mir nicht zugänglich.

Aus finanziellen Gründen kann hier nur ein kleiner Teil der bisher unveröffentlichten Pläne von Schwarz abgebildet werden. Auf die zum Verständnis des Textes heranzuziehenden Abbildungen in Rudolf Schwarz, "Kirchenbau", Heidelberg 1960, verweisen die mit einem S versehenen Randziffern im Textteil.

Vielen Personen bin ich zu großem Dank verpflichtet. Vor allem: Herrn Professor Dr. Wolfgang Braunfels für die Freiheit, die er mir bei der Themenwahl und der Ausarbeitung ließ; Frau Dipl. Ing. Maria Schwarz für den ungehinderten Zugang zu ihrem Archiv und die stets persönliche, großzügige Gastfreundschaft; vielen Pfarrämtern für wichtige Hinweise und Zugang zu den Archiven.

Referent: Professor Dr. Wolfgang Braunfels

Korreferent: Professor Dr. Norbert Huse

Tag der mündlichen Prüfung: 30. 7. 1979

Seite

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Lebensdaten	7

TEIL I: WERK UND THEORIE BIS 1933 10

1. Kirchenprojekte 1925/27 - 1933 10

1925/27, Entwurf einer Kirche in einer Siedlung (Kat. Nr. 1)	10
1927, Frankfurt/M., Frauenfriedenskirche (Kat. Nr. 2)	10
1928, Entwurf einer kreisrunden Kirche (Kat. Nr. 3)	11
1928, Entwurf einer Marienkapelle (Kat. Nr. 4)	12
1928, Aachen, Heilig-Geist (Kat. Nr. 5)	13
1928/29, Aachen, Fronleichnamskirche (Kat. Nr. 6)	16
1931, Leversbach, St.Albert (Kat. Nr. 7)	19
1932, Milwaukee, Entwürfe für eine Kirche (Kat. Nr. 8)	20
1933, Großsteinheim, Pfarrkirche (Kat. Nr. 10)	21
Zusammenfassung	22

2. Zur Frage der Zuschreibung bei Gemeinschafts- arbeiten 1925 - 1933 32

Zusammenarbeit mit Dominikus Böhm	32
Zusammenarbeit mit Hans Schwippert	36

	Seite
3. Die frühen Schriften von Schwarz als Ergänzung zum Verständnis seiner gleichzeitigen Bauten	39
Allgemeines zu Architektur, Weltordnung, Technik	39
Erläuterungen zu einzelnen Entwürfen	61
4. Zum geistigen und stilistischen Umfeld. Äußere Einwirkungen auf das Schaffen und Denken von Schwarz	68
Elternhaus und Studium	69
Der Quickborn	70
Jakob Koerfer	75
Hans Poelzig	77
Einflüsse aus dem katholischen und philosophischen Schrifttum	83
Stellung zur zeitgenössischen Architektur	84
Das Neue Bauen	88
Die Liturgiebewegung	108
Das katholische Kunstverständnis	119
Der Kirchenbau	125
Der Stil	136
Tradition	149
Rezeptionsgeschichte der Fronleichnamskirche	157
TEIL II: 1933 - 1945	165
1. Kirchenprojekte 1936 - 1942	165
1936, Aschaffenburg-Damm, Pfarrkirche (Kat. Nr. 11)	165
1937, Oberrödinghausen, Kirche (Kat. Nr. 14)	166

	Seite
1938, Bremen-Gröpelingen, St. Adalbert (Kat. Nr. 15)	166
1940, Hanau, Pfarrkirche (Kat. Nr. 16)	167
1942, Andernach, St. Adalbert, frühe Entwürfe (Kat. Nr. 25)	168
Zusammenfassung	169
 2. Die Schriften 1933 - 1945	 174
Exkurs: Die Abkehr vom "Bauhausstil"	180
"Vom Bau der Kirche"	190
Der Bezug zur Liturgiereform in den dreißiger Jahren	203
Der Bezug zu den konkreten Projekten	207
Bewegung	211
Landesplanung	213
 TEIL III: 1946 - 1961	 215
 1. Der Anfang nach 1945	 217
1946, Wettbewerbsentwurf für die Mechtern- kirche in Köln (Kat. Nr. 18)	217
 2. Zum Verhältnis Laienraum-Altar - Überblick über die Entwicklung 1947 - 1961	 220
 3. Die 1. Gruppe: Darstellung des Themas durch Fensteranordnungen	 222
1947, Köln, St. Mechtern, Vorentwurf "A" (Kat. Nr. 18)	222
1947, Köln, St. Mechtern, Vorentwurf "B" (Kat. Nr. 18)	223

	Seite
1950, Köln Anglikanische Allerheiligen- kirche, Vorentwurf (Kat. Nr. 24)	224
1952, Duisburg, St. Anna (Kat. Nr. 27)	225
1952, Köln, St. Mechtern, Ausführung (Kat. Nr. 18)	225
4. Traditionsverbundene Entwurfsplanungen	226
1947/48, Dürwiß, Entwurf für eine Pfarr- kirche (Kat. Nr. 21)	228
1948, Köln-Bilderstöckchen, Franziskuskir- che (Kat. Nr. 22)	229
1950, Wesel, Maria Himmelfahrt (Kat. Nr. 23)	230
1950, Köln-Marienburg, Anglikanische Aller- heiligenkirche, Ausführung (Kat. Nr. 24)	231
5. Zwei Einzelbauten am Übergang zur 2. Gruppe	233
1951, Andernach, St. Albert, Ausführung (Kat. Nr. 25)	233
1951, Düren, St. Anna (Kat. Nr. 26)	234
6. Die 2. Gruppe: Darstellung des Themas durch elementarè Gegensätze	243
1952, Köln-Braunsfeld, St. Joseph, Wett- bewerbsentwurf "A" (Kat. Nr. 28)	243
1952, Köln Braunsfeld, St. Joseph, Wett- bewerbsentwurf "B" und Ausführung (Kat.Nr.28)	244
1952, Frechen, Maria Königin (Kat. Nr. 29)	246
1953, Frankfurt, St. Michael (Kat. Nr. 30)	248
1953, Bottrop, Heilig Kreuz (Kat. Nr. 31)	258
7. Die 3. Gruppe: Die Konzentration des Baues auf die Altarstelle	261

	Seite
1954/55, Essen-Rüttenscheid, St.Andreas (Kat. Nr. 32)	261
1956, Oberhausen, Zur Heiligen Familie (Kat. Nr. 35)	262
Zusammenarbeit mit Josef Bernard	263
1954/56, Essen-Bedingrade, St. Franziskus (Kat. Nr. 33)	265
1954, Saarbrücken, Maria Königin (Kat.Nr.34)	267
8. Vereinheitlichung des Raumes	272
9. Die 4. Gruppe: Hinweis aus der Umgrenzung	274
1956, Essen-Frohnhausen, St. Antonius, Vorentwurf "Saal" (Kat. Nr. 36)	274
1957, Merzig, St. Joseph, Entwurf "A" (Kat. Nr. 39)	275
1957, Köln-Niehl, St. Christophorus (Kat. Nr. 42)	275
1957, Linz, St.Theresia, Entwurf "A" (Kat. Nr. 40)	276
1957, Linz, St.Theresia, Ausführung (Kat. Nr. 40)	277
1958, Aschaffenburg, St. Gertrud, Aus- führung (Kat. Nr. 43)	279
1957/58, Wien, St. Florian, Wettbewerbs- entwurf "a" (Kat. Nr. 41)	279
1958, Wien, St. Florian, Ausführung (Kat. Nr. 41)	281
1960, Berlin-Gatow, St. Raphael (Kat.Nr.50)	282
1960, Bad Orb, Pfarrkirche (Kat. Nr. 48)	282
10. Die 5. Gruppe: Hinweis von oben	283
1957, Aschaffenburg, St. Gertrud, Vorent- wurf "A" (Kat. Nr. 43)	283

1957, Aschaffenburg, St. Gertrud, Vorentwurf "B" (Kat. Nr. 43)	284
1957, Aschaffenburg, St. Gertrud, Vorentwurf "C" (Kat. Nr. 43)	284
1957/58, Wiesbaden, St. Mauritius (Kat.Nr.44)	285
1957, Essen-Frohnhausen, St. Antonius, Ausföhrung (Kat. Nr. 36)	285
1958, Wuppertal-Barmen, St. Pius (Kat.Nr.47)	286
1958, Berlin-Plötzensee, Regina Martyrum (Kat. Nr. 49)	287
1959, Aachen, St. Bonifatius (Kat. Nr. 51)	292
 11. Die 6. Gruppe: Bildung mehrerer "heiliger Stätten". Hervorhebung des Altares durch eine Apsis, die hier dem thematisch nicht unterschiedenen Gesamtraum einbezogen ist	 293
1960, Wetzlar, St. Bonifatius (Kat. Nr. 52)	295
1960, Wuppertal-Vohwinkel, St. Ludger (Kat. Nr. 53)	296
1960, Hausen, St. Pius (Kat. Nr. 45)	299
1960, Soest, Heilig Kreuz (Kat. Nr. 54)	301
 12. Einzelfragen	 305
Ausstattung	305
Mitarbeiter	310
 TEIL IV: KATALOG DER KIRCHEN - PLÄNE UND BAUTEN	 318
 Anmerkungen	 446
Rudolf Schwarz, Schriften	517
Literatur	522

E i n l e i t u n g

Diese Arbeit möchte einen Beitrag leisten zu einem Thema, das eine Randerscheinung in der modernen Architekturgeschichte darstellt: den Kirchenbau des 20. Jahrhunderts, speziell den deutschen katholischen. Abhandlungen über dieses Thema kommen vornehmlich aus Spezialistenkreisen, von Personen, die selbst entweder eng mit der Praxis des Sakralbaus verbunden sind, wie der Architekt und ehemalige Dombaumeister Willy Weyres,¹⁾ oder vor allem über kirchliche Kunst schreiben, wie der langjährige Leiter der Zeitschrift "Das Münster" Hugo Schnell,²⁾ oder überhaupt von geistlichen Personen, wie der Jesuitenpater Herbert Muck.³⁾

In der allgemeinen Architekturgeschichte wird der moderne Kirchenbau meistens gar nicht erwähnt. Es hängt dabei ganz vom einzelnen Autor ab, wie weit er sich einen Spielraum für solche "Randerscheinungen" läßt. Wolfgang Pehnt, dem beispielsweise der Kirchenbau der zwanziger Jahre wegen seiner Affinität zum Expressionismus aufgefallen war, erwähnt ihn kurz in seinem Beitrag zur Propyläen Kunstgeschichte 1977.⁴⁾

In der ebenfalls jüngst, 1976, erschienenen "Architettura Contemporanea" von Manfredo Tafuri dagegen wird zwar eine Kirche von Dominikus Böhm erwähnt,⁵⁾ aber der Kirchenbau an sich bleibt außer Betracht. In der Pelican History of Art geht Henry-Russel Hitchcock auf einzelne Sakralbauten international bekannter Architekten ein.⁶⁾ Die Kirchen sind dort aber lediglich zusätzliche Zeugnisse für das Werk der jeweiligen Architekten, für die der Kirchenbau eher einem zufälligen Auftrag zu verdanken war. Ähnlich behandeln auch andere Autoren das Phänomen Kirchenbau als zum Werk bekannter Architekten gehörig.⁷⁾ Für diese Historiker ist der Kirchenbau an sich ein we-

nig bedeutsames Teilgebiet der modernen Architektur, das abhängig ist von der jeweiligen stilistischen Avantgarde, für die jedenfalls ganz andere Bauaufgaben entscheidend sind.

Der deutsche katholische Kirchenbau der hier interessierenden Zeit bis 1961 weist kein Beispiel eines international bekannten Architekten auf. Dennoch ist er als Spezialgebiet der modernen Architekturgeschichte beachtenswert. Schon daß es eine reiche Spezialliteratur darüber gibt, hebt ihn von anderen Bauaufgaben ab. Der Kirchenbau ist nicht nur Thema für Spezialisten, sondern auch Aufgabe für Spezialisten. Architekten wie Otto Bartning, besonders aber im katholischen Bereich Dominikus Böhm und Rudolf Schwarz gelten, trotz ihrer Leistungen im Profanbereich, doch vorwiegend als Kirchenbauer.

Dieses Spezialistentum hat sicher mehrere Ursachen, von denen aber vielleicht die für diese Arbeit wichtigste die Forderung nach der besonderen Spiritualität des Sakralbaues ist. Nach katholischem Verständnis ist das Kirchengebäude weit mehr als nur ein Bet- oder Gottesdienstraum. Es ist Symbol, bauliche Repräsentanz einer kirchlichen Gemeinschaft, die ihrerseits als Kirche symbolisch "Leib Christi"⁸⁾ ist. Insofern ist ihr Anspruch an den Bau als etwas Kostbares, Über-Sich-Weisendes, als ein Heiligtum, besonders hoch. Im zwanzigsten Jahrhundert, wo in erster Linie Industrie und Wirtschaft also aus der Sicht der Kirche materialistisch geprägte Bauaufgaben den formalen Stil der Zeit bestimmen, sieht sich die Kirche in ihren eigenen stilistischen Intentionen verunsichert. Sie befürchtet, daß die Formen der Zeit eine potentielle Spiritualität vermissen lassen können. Sie scheinen ihr nur auf bestimmte "Zwecke" orientiert zu sein. In ihrer Skepsis der Moderne gegenüber beauftragt

sie nur Architekten aus ihren eigenen Reihen.⁹⁾

Einer der bedeutendsten dieser Architekten war Rudolf Schwarz (1897 - 1961). Bereits mit seinem ersten Bau, der Fronleichnamskirche in Aachen (1928 - 1930) rückte er in die vorderste Reihe der modernen Kirchenbauer.¹⁰⁾ In späteren Abhandlungen über den Kirchenbau wird Schwarz gleichrangig neben Otto Bartning und Dominikus Böhm genannt. Neben der Besprechung seiner Bauten wird besonders häufig aus seinen umfangreichen Schriften zum katholischen Kirchenbau zitiert. Schwarz hat, außer den grundlegenden Theorien zu diesem Thema, stets auch ausführlich seine einzelnen Kirchen interpretiert.

Das umfangreiche Material zu Theorie und Werk erhielt bisher noch keine Gesamtwürdigung.¹¹⁾ Selbst Besprechungen zu einzelnen Bauten sind selten. Man scheint die Interpretation von Schwarz offenbar für ausreichend gehalten zu haben. Dennoch ist auch sein Buch "Kirchenbau" von 1960, das sein Lebenswerk zusammenfaßt, nur als Interpretation aus seiner Sicht, d.h. als Quelle zu verstehen. Bemerkenswert ist, daß Schwarz es selbst gerne gesehen hätte, wenn noch zu seinen Lebzeiten eine Monographie über ihn geschrieben worden wäre. Als Verfasser schlug er Wolfgang Braunfels, Ottmar Kerber oder den Journalisten Franz Meunier vor.¹²⁾

In einem kurzen Aufsatz, "Rudolf Schwarz und das Gotteshaus der neuen Architektur", hat Anton Henze 1957 zum erstenmal versucht, einen knappen Überblick über das Werk von Schwarz zu geben.¹³⁾ Vornehmlich über den Raum bei Schwarz hat Herbert Muck 1965 einen zwei Seiten langen Aufsatz "Zur Kennzeichnung der Kirchenbauten von Rudolf Schwarz" geschrieben.¹⁴⁾ 1948 widmete die Zeitschrift Baukunst und Werkform zwei Hefte zum bis dahin gebauten Werk von Schwarz, hauptsächlich Photographien

von Bauten ohne Kommentar, lediglich mit einer kurzen Einleitung versehen. 1963/64 veranstaltete der BDA Köln eine Gedächtnisausstellung für Rudolf Schwarz, die in mehreren Städten der Bundesrepublik und 1964 auch in Rom gezeigt wurde. Der Ausstellungskatalog enthielt Texte, Pläne und Skizzen von Schwarz. Ludwig Mies van der Rohe schrieb ein kurzes Vorwort dazu und Maria Schwarz stellte ein Werkverzeichnis zusammen. Die einzige umfangreichere Arbeit ist die theologische Zulassungsarbeit von Siegfried Schink: Rudolf Schwarz, Paderborn 1971.¹⁵⁾ Doch auch sie beschränkt sich weitgehend auf Teilaspekte des theoretischen Werkes: Rudolf Schwarz' Auseinandersetzung mit dem Bauhaus, die Landes- und Stadtplanung und gibt einen kurzen Einblick in seinen frühen Kirchenbau.

Auch die vorliegende Arbeit bedeutet eine Einschränkung. Das Gesamtwerk von Rudolf Schwarz gliedert sich in vier Bereiche auf, wovon jeder eine eigene Methode erfordert:

1. die Landes- und Stadtplanung,
2. der Profanbau,
3. das restauratorische Werk,
4. der Kirchenbau.

Nur der Kirchenbau ist Thema dieser Arbeit. Aus methodischen Gründen wurden alle Kirchenrestaurierungen, Umbauten, Erweiterungen und Neugestaltungen ausgeklammert. Hier interessieren nur völlig neue Planungen, bei denen sich der Architekt an nichts Vorgegebenes anzupassen brauchte. Denn Ziel dieser Arbeit war, die Verflechtung von Baugedanke und Baugestalt bei einem Architekten zu untersuchen, dessen theoretisches Werk mindestens ebenso umfangreich und bedeutsam ist wie sein gebautes.

Es zeigt sich, daß für Schwarz der Bau grundsätzlich bildlich-symbolische Gestalt ist. Ebenso gründet die Theo-

rie auf bildlichen Vorstellungen mit gleichnishafter Bedeutung. Das bildhafte Gleichnis schafft die Verbindung, sozusagen den organischen Zusammenhang zwischen Werk und Theorie. Weniger kennzeichnend für Schwarz ist dagegen die Forminnovation. Schwarz übernimmt gerne Formen von anderen Architekten und nützt sie für seine bildhaften Baugedanken. Es liegt ihm auch nicht viel daran, als modern zu gelten.¹⁶⁾ Daß der Bau etwas aussagt, daß er ein Bild ist, ist ihm wichtiger. Mit seiner Auffassung vom Bau als Bildgestalt, worunter man auf keinen Fall eine allegorische Bildgestalt verstehen darf, ist Schwarz eine Ausnahme unter den Kirchenbauern. In dieser Konsequenz hat, soweit bisher bekannt ist, kein einziger Architekt die Form dem Gedanken untergeordnet, wodurch sie andererseits wiederum bedeutungsvoller ist, als wenn sie etwa einem ästhetischen oder auch gefühlsmäßigen Zweck dient. Man kann die Theorie von Schwarz insgesamt als programmatisch bezeichnen, womit jedoch nicht gemeint ist, daß sie inhaltgebend für eine ganze Kirchenbauepoche war. Bei aller Anerkennung und reichlicher Zitierung der Schwarz'schen Gedanken kann nicht nachgewiesen werden, daß sie zur echten Anregung im ganzen für andere geworden ist.

Die vorliegende Analyse des Schaffens von Schwarz geht grundsätzlich von den Bauentwürfen aus. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse werden ergänzt durch das theoretische Werk. Es gibt im Schaffen von Schwarz drei Perioden, die weitgehend den politischen Perioden entsprechen: die Zeit der Weimarer Republik, die Zeit des Nationalsozialismus und die Zeit zwischen 1945 und 1961. Diese Zeitabschnitte stellen nicht jeweils ein völlig anderes Schaffen und Denken dar, vielmehr bezeichnen sie unterschiedliche thematische und stilistische Akzentverlage-

rungen. Zur Aufgabe dieser Arbeit gehört es außerdem, zu untersuchen, wie Schwarz in seiner Zeit steht, d.h. welchen Einflußbereichen er ausgesetzt war und welchen Stellenwert er selbst darin einnimmt. Geht man dieser Frage nach, so lassen sich zusätzliche Züge am Entwurfs-
werk erkennen, die bei der Analyse nur des Schaffens von Schwarz nicht erkannt werden können. Besonders für das frühe Werk, das die Grundlage auch des späteren bildet, ist die Analyse des Einflußbereichs wichtig. Leider muß sich diese Arbeit auf die Einflüsse der ersten Zeit beschränken.

Die ausführliche Einordnung des Schaffens von Schwarz in die Zeit des Nationalsozialismus und der fünfziger Jahre bleibt späteren Untersuchungen vorbehalten. Insbesondere müßte eine solche Untersuchung danach fragen, welchen Stellenwert Schwarz in den fünfziger Jahren einnimmt, in einer Zeit, als der Kirchenbau einen wahren Boom erlebte und Schwarz zu den angesehensten Architekten in Deutschland gehörte

Lebensdaten¹⁷⁾

- 1897 15. Mai: Geburt in Straßburg
2. Sohn des Gymnasialdirektors Dr. Hilarius Schwarz
und Paula Bayer. Älterer Bruder Josef, jüngere
Schwester Maria
Besuch des Bischöflichen Gymnasiums an St. Ste-
phan in Straßburg, dessen Direktor sein Vater war
- 1914 Kriegsreifeprüfung¹⁸⁾
3. August - 30. September: Militärdienst¹⁹⁾
bis 1918 Studium der Architektur an der TH Berlin²⁰⁾
- 1918 Studium der Katholischen Theologie in Bonn²¹⁾
- 1919 1. August bis 1923: Ausbildung zum Regierungsbau-
führer beim Preußischen Regierungspräsidenten in
Köln (Praktikum)²²⁾ Arbeit an der Dissertation
"Frühtypen der rheinischen Landkirche" (Völkerwan-
derungszeit)
Zwischen 1921 und 1923 Stipendium des Preußischen
Finanzministers²³⁾
- 1923 Frühjahr: Doktorprüfung an der TH Berlin²⁴⁾
danach Meisterschüler von Poelzig²⁵⁾
Nov.: Staatsexamen und Patent für Regierungsbau-
meister²⁶⁾ Erste Veröffentlichungen in den "Schild-
genossen"
- 1924 Fortsetzung des Studiums der Philosophie²⁷⁾
Studienreisen im In- und Ausland²⁸⁾
- 1925 1. Januar bis 31. März 1927: von Dominikus Böhm
an die Technischen Lehranstalten in Offenbach/Main
berufen. (Bauzeichnen und mathematische Fächer).
Ateliergemeinschaft mit Dominikus Böhm²⁹⁾
- 1927 Teilnahme am Wettbewerb "Frauenfriedenskirche" ge-
meinsam mit Dominikus Böhm (s. Kat. Nr. 2)³⁰⁾
1. April bis 12. Januar 1934: Direktor der Hand-
werker- und Kunstgewerbeschule in Aachen³¹⁾

- 1928 Wettbewerb "Heilig Geist" in Aachen, gemeinsam mit Hans Schwippert und Johannes Krahn (s.Kat.Nr.5)
- Ausbau der Quickborn-Burg Rothenfels am Main
- Planungsbeginn "St. Fronleichnam" Aachen (Kat.Nr.6)
- 1932 Arbeitskreis "Deutsche Werkhütte" innerhalb des
und 1934 Werkbundes mit Mies van der Rohe und Martin Wagner³²⁾
- 1934 12. Januar: Auflösung der Kunstgewerbeschule in Aachen. Während des Nationalsozialismus: freischaffender Architekt (Wohnhäuser, vor allem für Ärzte, Kirchenentwürfe)
- 1936 Studienkreis für Kirchenkunst zusammen mit Martin Weber³³⁾
- 1938 Erscheinen des Buches: "Vom Bau der Kirche" Würzburg, 2. Auflage Heidelberg 1947. Amerikanische Ausgabe "The Church Incarnate" Chicago 1958
- 1941 Planungsarbeiten in Lothringen, "Erzbaugesamt"
- 1944 Westlothringen, Neuordnungen des Saargebietes, die Entwicklung eines neuen Kohlenbergbaugesamtes in Ostlothringen, die Umformung des vorderpfälzischen Raumes in Verbindung mit der Stadt Ludwigshafen, die Stadtplanung von Metz, Diedenhofen und Saarlautern und die Großraumplanung der Stadt Saarbrücken." Dazu Landesplanung Lothringen, Pfalz, Saargebiet³⁴⁾
- Es entsteht das Buch "Von der Bebauung der Erde", veröffentlicht 1949³⁵⁾
- 1944 4. September bis 8. Mai 1945: Militärdienst³⁶⁾
- 1945 9. Mai bis 10. März 1946: französische Kriegsgefangenschaft³⁷⁾
- 1946 10. März: Entlassung aus der Gefangenschaft
1. Oktober bis 31. März 1952: Generalplaner der Stadt Köln³⁸⁾
- 1948 Wiederaufbau der Frankfurter Paulskirche, gemeinsam mit Eugen Blanck, Johannes Krahn, Gottlob

- Schaupp (Planung seit 1947)
- 1949 Erscheinen des Buches: "Von der Bebauung der Erde" Heidelberg (geschrieben während des Krieges und der Gefangenschaft)
- 1951 Bundesverdienstkreuz
im Juni: Eheschließung mit der Architektin Maria Lang
Planungsbeginn für St. Anna in Düren (Kat.Nr.26)
- 1952 Fritz-Schumacher-Preis
- 1953 15. Januar, bis zu seinem Tode: Lehrstuhl für Städtebau an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf³⁹⁾
Innengestaltung der Liebfrauenkirche in Trier
Industrieplanung Knapsack
Planungsbeginn: St. Michael, Frankfurt, (Kat.Nr.30) und Heilig Kreuz Bottrop (Kat.Nr.31)
- 1954 Planungsbeginn Maria Königin, Saarbrücken (Kat. Nr. 34)
- 1955 Wiederaufbau und Erneuerung von Liebfrauen, Mühlheim (seit 1952)
- 1956 Planung der Altarstelle für den Katholikentag in Köln
- 1957 Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museums in Köln (Planung 1951 begonnen)
Planungsbeginn St. Florian in Wien (Kat.Nr.41)
- 1958 Großer Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen
Teilnahme am Wettbewerb "Regina Martyrium" Berlin-Plötzensee (Kat. Nr.49)
- 1959 Erste Herzattacke zu Ostern. Vier Monate Aufenthalt in einer Privatklinik
Planungsbeginn St. Bonifazius, Aachen (Kat.Nr.51)
- 1960 Erscheinen des Buches "Kirchenbau. Welt vor der Schwelle", Heidelberg
Planungsbeginn St. Bonifazius in Wetzlar (Kat.Nr.52)
- 1961 3. April in Köln gestorben in der Folge einer 2. Herzattacke

1. Kirchenprojekte 1925/27 - 1933

1925/27,^x Entwurf einer Kirche in einer Siedlung
(Kat.Nr.1)

Der erste bekanntgewordene Entwurf von Schwarz ist eine Gemeinschaftsarbeit mit Dominikus Böhm.⁴⁰⁾ Die Kirche ragt über einer terrassenförmig ansteigenden Siedlung auf. Sie ist ein Komplex von geschlossenen, zylindrischen Baukörpern mit jeweils verschiedener Höhe und Breite. Diese Zylinder sind nicht als abstraktgeometrische Körper dargestellt,⁴¹⁾ sondern bauchig abgerundet. Zum Teil sind sie zinnenartig abgeschlossen. Trotz ihrer Höhe wirken sie eher gedrungen. Besonders der kleinste sieht fast wie ein Stummel aus.

Ihre Komposition ist asymmetrisch. Sie scheinen wie beliebig zusammengestellt. Hervorgehoben wird der Bau von einem dramatisch aufgehellten Himmel, der stark mit den dunklen, detailarmen Körpern kontrastiert. All diese Merkmale bewirken den Eindruck einer urwüchsigen und fast unheimlichen Kraft.

1927, Frankfurt M., Frauenfriedenskirche (Kat.Nr.2)

Auch dieser Entwurf ist eine Gemeinschaftsarbeit mit Dominikus Böhm.⁴²⁾ An der Fassade fällt die ausge-

^x Die in den Überschriften angegebenen Jahreszahlen bezeichnen die Entstehungszeit des jeweiligen Entwurfs. Sie können vom Katalogteil abweichen, für dessen chronologische Ordnung der Planungsbeginn des Gesamtprojektes maßgebend ist.

klügelte Ausponderierung der Komposition auf. Sie zeigt eine betonte Asymmetrie. Besonders bemerkenswert ist die Verschleifung des Turmes mit der Fassade, so daß er nur aus der Seitenansicht erkennbar ist. Im Unterschied zur Fassade erinnert die Seitenansicht mit dem abgesetzten Turm und dem großen rundbogigen Fenster eher an konventionelle zeitgenössische Kirchen.⁴³⁾ Statt der sonst üblichen Fenster reihen sich hier Heiligenfiguren entlang der Wand.

Ungewöhnlicher noch als die Fassade ist der Innenraum: ein rechteckiger Einraum, von dem der Chor sich nicht als eigener Bauteil abhebt, sondern nur um mehrere Stufen erhöht ist. Die Nebenräumlichkeiten, Beichte, Nebenaltäre und Taufe, sind aus dem Laienraum abgeschieden. Der Hauptraum ist, streng geschlossen und abgeschirmt, nur Gottesdienstraum für Laien und Altar. Im Laienraum wird selbst auf Fenster verzichtet. Seine Geschlossenheit und Dunkelheit wird auch von dem Radfenster an der Fassade nicht wesentlich aufgehoben. Dagegen ist der Altarbereich ganz hell. Die seitlichen Fenster werden vom Laienraum als Lichtquelle wahrgenommen, weniger als Öffnung. So werden Altarbereich und Laienraum vor allem durch die Lichtverhältnisse unterschieden. Die Belichtungsunterschiede führen ferner dazu, daß der dunkle Laienraum trotz seiner Länge dem hellen Altarraum untergeordnet ist. Der Altar ist Bestimmung und einziges Ziel des Raumes.

1928, Entwurf einer kreisrunden Kirche (Kat.Nr.3)

Über einem niedrigen, sockelartigen Zylinder erheben sich drei hohe Zylinder, wovon einer breiter und zwei schmaler sind. Der Komplex als Ganzes ist mehr hoch als breit (Höhe 42 m, Breite 30 m). Wichtigste Aussage ist

die stereometrische Klarheit der Formen. Auf eine Fassade ist verzichtet, ebenso auf tektonische Gliederungen, auf ein Dach und auf Fenster. Die runden Schalllöcher des einen Zylinders stören die Stereometrie nicht.

Neben der Stereometrie gibt es auch eine hierarchische Bedeutungsordnung, die sich in den Proportionsverhältnissen ausdrückt. Der wichtigste Baukörper ist der hohe, breite Zylinder. Der niedrige ist allen untergeordnet, doch gleichzeitig ihre Basis und Zusammenhalt.

Die extreme Höhe, die mathematisch strenge Sprache und die völlige Geschlossenheit lassen den Bau außergewöhnlich, aber auch unnahbar erscheinen. Es sieht fast so aus, als habe er kein Inneres, so vorrangig ist die Demonstration der stereometrischen Grundkörper.

Das Innere ist die Hohlform des Außen. Es ist aufgrund der ausführlichen Beschreibung von Schwarz relativ gut vorstellbar.⁴⁴⁾ Es bestätigt und erklärt die hierarchische Bedeutungsordnung des Außenbaues. Der breitere, hohe Zylinder ist der Hauptraum, die beiden schmaleren bezeichnen jeweils die Taufstelle bzw. den Platz der Orgel. Sie sind keine Glockentürme.⁴⁵⁾ der verbleibende Raum des Basisbaues ist lediglich Umraum für die Kultstätten. In ihm stehen die Menschen, die nicht zur Kommunion gehen. Die aktiven Teilnehmer des Gottesdienstes befinden sich im Hauptzylinder konzentrisch um den Altar. Die innere Ordnung wird unterstützt und betont durch die Belichtung. Die hohen Zylinder sind mit Glas gedeckt. Von dort werden die wichtigsten Raumteile beleuchtet, während der Rest des Sockelbaues dunkel ist.

1928, Entwurf einer Marienkapelle (Kat.Nr.4)

Auch dieses Projekt ist außergewöhnlich. Grundform ist ein hoher Zylinder (Höhe 36 m) dem ein Teil fehlt, so

daß ein niederer Bau mit einem hohen Aufbau entsteht. Ein henkelartiger Bogen überbrückt die Zylinderlücke. Der Bau ist ringsum geschlossen. Nur an der hinter dem Bogen liegenden geraden Fläche der aufragenden Wand ist eine große Öffnung vorgesehen. Die Kapelle erscheint als ein ungewöhnlicher stereometrischer Körper, weniger ein architektonisches als ein plastisches Gebilde, das kaum darauf hinweist, daß es auch ein Inneres gibt.

Entsprechend ergibt sich das Innere als die Hohlform des Äußeren. Die durch die Zylinderlücke entstandenen unterschiedlich dimensionierten Bauteile bezeichnen einen Bedeutungsunterschied der Raumteile. Der niedrige Bauteil bildet den Laienraum, der hohe den Altarraum. Beide sind als Gegensatz zueinander konzipiert. Da das Licht auf die Rückwand des Altares fällt, ist der Altarbereich hell, der Laienraum dunkel. Der Altarraum ist so doppelt betont: als Lichtraum und als hoch aufsteigender Bauteil. Er ist außerdem relativ weiträumig, besonders gegenüber dem mit Menschen gefüllten niedrigen Laienraum.

1928, Aachen, Heilig-Geist (Kat.Nr.5)

Die drei Wettbewerbsentwürfe für Heilig-Geist in Aachen entstanden als die erste konkrete Planung von Schwarz, wenn auch mit den Mitarbeitern Hans Schwippert und Johannes Krahn.

Entwurf " V i e r w a n d k i r c h e "

Zwei mächtige, weit vorgeschobene Quader in paralleler Anordnung fassen einen offenen Zwischenraum mit einer monumentalen Freitreppe ein. Ihre klare stereometrische Form erhebt einen hohen und strengen Anspruch. Diese Quader enthalten schmale Innenräume. Hinter ihnen folgen weitere, entsprechende Baukörper, die den eigentlichen Kir-

chenraum zwischen sich einschließen. Sie werden in der Längsrichtung unregelmäßig durch gleichbreite Fensternischen unterbrochen. Der Mittelraum ist nur für den Gottesdienst. Die Nebenräumlichkeiten - Beichte, Taufe, Kreuzwegstationen, Kapelle - befinden sich in den Seitenbauten. Die asymmetrisch angeordneten Fensternischen beleuchten den nach Nordwesten gerichteten Bau zu den verschiedenen Tageszeiten unterschiedlich: morgens gegen den Altarraum hin, ohne den Altar direkt zu erreichen, nachmittags den rückwärtigen Teil des Laienraumes. Für die Belichtung ist außerdem wichtig, daß die Fensternischen so tief sind wie die "Quader" und das Licht daher nicht direkt in den Saal gelangt. Der Altarbereich hat keine Fenster. Dort ist somit der ruhigste Ort im Raum.

Entwurf " K u b u s "

Bereits das Motto zeigt, wie wichtig die Zurschau-
stellung abstrakter stereometrischer Formen ist. Der Würfel steht auf einem Sockel und wird dadurch noch deutlicher hervorgehoben. Dieser Sockelbau ist in seiner Grundfläche kleiner und im Gegensatz zum weißen Würfel schwarz verputzt.

Im Innern enthält der Würfel den Hauptraum. Wie außen ist er weiß, während der Unterbau schwarz und dunkel bleibt. Bedauerlicherweise wurden im Erläuterungsbericht keine genauen Belichtungsangaben gemacht. Erwähnt ist nur der helle Hauptraum und daß es Fenster gäbe. Ob diese Fenster in Bezug zum Altar stehen ist ungewiß. Wäre der Raum gleichmäßig ausgeleuchtet, so bekäme der Altar keine architektonische Betonung. Der Altar an der Rückwand wäre ohne Altarraum, lediglich ein besonderer Gegenstand. Die auffallende Verwandtschaft zu den Idealentwürfen (S.11 ff.) ließe beide Möglichkeiten offen. Dort war der Altarraum

stets stärker belichtet als der übrige Raum, auch wenn wie bei der Kreisrunden Kirche ein Teil des Laienraumes dazugehörte. Andererseits beweist aber jener Entwurf, daß die gezielte Belichtung einen ganzen Bauteil meinte und nicht nur den Altar. Es wäre also durchaus möglich, daß der gesamte "Kubus" als allerheiligster Ort zu verstehen ist. Vielleicht geben auch die seitlich des Altars eingezeichneten Bänke einen Hinweis darauf.

Entwurf " M a u e r "

Der klare, geschlossene Block wirkt festungsartig. Er ist blausteinverkleidet und lagert breit an einer Straßenecke. Von seiner inneren Struktur ist nichts abzulesen. Erst nachdem man den Kirchhof betreten hat, sieht man, daß der Grundriß kein Rechteck ist sondern L-förmig und daß es einen niedrigen Anbau gibt. Das Innere besteht somit aus drei Bauteilen, die zueinander geöffnet sind. Im rechten Winkel stoßen Vorkirche⁴⁶⁾ und Hauptraum aufeinander. Außerdem hat der Hauptraum auf einer Seite eine Erweiterung in einen niederen Nebenraum. Die jeweiligen Übergänge erfolgen in voller Breite, ohne abgrenzende Pfeiler oder andere Zäsuren. Sie sind nur besondere Teile eines Gesamtraumes. Wenn man den niedrigen Nebenraum mit dem großen Fenster darüber in Verbindung bringt wird der Hauptraum betont asymmetrisch. Durch das einseitige Fenster wird der Raum zwar belichtet, bleibt aber nach außen, zur Straße, geschlossen und abgeschirmt.⁴⁷⁾ Die Geschlossenheit des Außenbaues, ist selbst so gestaltet, daß sie programmatisch wirkt. Das Fenster belichtet vor allem den Laienraum, der sich vom dunkleren Altarraum abhebt.

1 D e r 1. P l a n für die Fronleichnamskirche zeigt eine geschlossene, rechteckige, glatte Fassadenwand. Sie steht nicht für sich, sondern verbindet sich mit den niedrigen Pfarrbauten. Zusammen mit dem hohen Turm im Hintergrund ergeben sich stufenförmige Proportionsverhältnisse. Diese Ausponderierung der Bauten ist auffallend und fast mathematisch klar. Die kubisch-geschlossene Erscheinung des Hauptbaues ist nur Kennzeichen der Fassade. Von dem an der Straße gelegenen "Hof" aus erkennt man den in Wirklichkeit L-förmigen Grundriß. Die Fassade wird zum Teil von einer langen Vorhalle gebildet, die senkrecht und in gleicher Höhe auf den Hauptraum zuführt. Im Hintergrund des von drei Seiten eingegrenzten Hofes steht der Hauptbau, von der Straße deutlich zurückgesetzt. Er ist nur über die lange Vorhalle betretbar. Diese Vorhalle ist auch symbolisch Eingangsraum, denn sie birgt die Taufstelle. Im übrigen ist sie dunkel und grenzt sich dadurch gegen die lichte Kirche ab. Der Hauptraum ist nur zur Hälfte und einseitig belichtet. Auf der Hofseite wird die Kontinuität der Wand durch ein von schmalen senkrechten Sprossen unterteiltes Fenster unterbrochen. Die Raumgrenze bekommt so eine gewisse Durchlässigkeit. Die gegenüberliegende Wand ist in ihrer unteren Zone zu einem niedrigen Nebenraum geöffnet. Diese Details heben jedoch die Geschlossenheit des klaren kubischen Einraumes nicht auf.

Der Altarbereich setzt sich ruhig und dunkel ab und ist über mehrere Stufen herausgehoben. Die Lichtverhältnisse bezeichnen eine Abfolge von Räumen, beginnend von der dunklen Vorhalle über den hellen Laienraum und endend beim dunklen Altarraum.

Der 2. Plan hat die blockhafte breite "Fassade" erheblich verkürzt. Sie entspricht jetzt der Breite des Hauptraumes. Dadurch erscheinen die ausgewogenen Proportionsverhältnisse aufgehoben wie auch etwas vom "machtvollen" Anspruch des Baukörpers nach außen. Der Hauptbau ist noch weniger abgeschirmt, denn es gibt keinen schützenden Hof mehr. Allerdings bleibt die Kirche hinter einem Vorplatz etwas zurückversetzt. Gleichzeitig damit verschwindet die große Fensteröffnung, die beim ersten Plan einen eigenen Wandteil bildete. Stattdessen gibt es jetzt einzelne gereimte hohe, aber nicht bis zur Erde reichende schmale Fenster. So wirkt die ganze Wand konventioneller als im 1. Plan.⁴⁸⁾ Auch der Eingang zur Kirche erfolgt weniger symbolisch feierlich durch einen hohen Gang. Zwar muß man immer noch durch einen Vorraum gehen, jetzt im Osten, aber dieser ist gleichzeitig Kapelle und er ist um einiges kürzer. Es wird zwar noch Wert gelegt auf eine langsame Vorbereitung auf den eigentlichen Kultraum, aber die Vorbereitung wird nicht zu einer besonderen Dramatik gesteigert. Bezeichnend ist, daß dieser Vorraum auch nicht ganz unbelichtet bleibt.

Auch im Hauptraum ist Wesentliches geändert. Es gibt keinen klar umschlossenen Einraum wie beim ersten Plan, sondern der Sakralraum öffnet sich über Stützen zu einem schmalen, gleichhohen, seitenschiffartigen Gang. Dadurch ist die ausschließliche Konzentration auf den Altar aufgegeben. Der Altarbereich wird nicht einmal durch die Beleuchtung als eigener Raumteil hervorgehoben. Zwar sind die Fensteröffnungen am Altarbezirk größer, aber ein merklicher Gegensatz zum Laienraum besteht nicht.

Dieser Plan unterscheidet sich so sehr von allen bisherigen Entwürfen, daß er als Ausnahme bezeichnet werden kann. Die Beurteilung dieser Ausnahme ist schwierig. Of-

fenbar sollte die Kirche besser belichtet werden. Zumindest fallen die vielen Fenster des neuen Entwurfes auf. Andererseits bestand wohl nach wie vor der Wunsch, den Hauptraum doch etwas von der Außenwelt abzusetzen. Der Gang zwischen ihm und den Fenstern könnte diesen Sinn haben. Im Ergebnis wurde der Hauptraum aber Teil eines größeren Raumes.

17

Der 3. Plan wendet sich von der bisherigen Konzeption ab. Ein hoher, quaderförmiger Baukörper erhebt sich über einem breiteren, sockelartigen, niederen Bauteil. Zusammen mit dem hohen, schlanken, quadratischen Turm ergibt sich eine Komposition stereometrischer Körper von mathematischer Klarheit. Ihre Proportionsverhältnisse erscheinen gleichfalls "mathematisch" auskalkuliert. Der bedeutungsvoll herausgehobene Hauptbau hat einen Querarm im Südosten, der aber das stereometrische Grundkonzept nicht stört. Zu diesem Hauptthema des Außenbaues gehört, daß die Fensteröffnungen ganze Flächen des Hauptkörpers ausmachen - beispielsweise die ganze Westfassade. So verunklären sie nicht den kubischen Körper, aber sie öffnen ihn, kennzeichnen ihn als innen raumhaltig.

Der Innenraum ist der Außenkonzeption angepaßt. Dem stereometrischen Baukörper entspricht die Geschlossenheit des Inneren. Zwar gibt es Übergänge zum Nebenraum, dem "Sockelbau", aber dieser ist so niedrig, daß er die kubische Baugestalt nicht stört. Das innere Geschehen ergibt sich vielmehr daraus, wo dieser Quader geöffnet ist. Das war zunächst an der Fassade beobachtet worden und ist jetzt auch um den Altarbereich, vor allem an der Stirnwand zu sehen. Damit ist der Innenraum als Körper nicht allseitig geschlossen determiniert, sondern er erscheint zwischen den gegenüberliegenden offenen Fensterwänden wie

ein Durchgangsort. Er vermittelt also keine zeitlose Endgültigkeit. Der Altar ist in die offene Zone gestellt, sozusagen an den Übergang, und erhält in diesem Sinne seine Bedeutung.

28 Der ausgeführte Bau erinnert noch an das stereometrische Grundkonzept. Der Sockelbau ist weggefallen, obwohl der niedere Nebenraum ein Rest davon ist. Der Hauptbau ist ganz an die Straße gerückt und geschlossen. Die gereihten Öffnungen sind in der oberen Wandzone, d.h. sie stören nicht den Eindruck der Geschlossenheit. Auch innen beherrscht der Baukörper den Raum. Das Licht deutet nur wenig Geschehen an. Keinesfalls scheidet es Raumteile. Zwar erhält der Altarbereich etwas mehr Licht, aber die Unterschiede sind nicht auffallend. Der Altar erhält keinen eigenen Raumteil durch Lichtkontraste. Er ist, im Gegenteil, sehr eng dem Laienraum verbunden durch die gemeinsame schwarze Farbe von Fußboden und Altar. Nur aus dem Fußboden erhebt er sich zielgebend heraus. Statt der Lichträume werden hier durch die Schwarz-Weiß-Kontraste eine untere, flache Zone gegen eine körperhaft umhüllende obere gesetzt. Der Altar gehört der unteren an.

20 1931, Leversbach, St. Albert (Kat.Nr.7)

34

Die kleine Kapelle in Leversbach ist ein äußerst bescheidener aber nicht nur zweckgerichteter Bau. Als Dorfkirche ist er sicherlich ungewöhnlich wegen seines scheuenhaften Aussehens, obwohl durch das fast flache Dach eine kubische Form mit einem gewissen Anspruch entsteht. Der Bruchstein verhindert einen allzu mathematisch-abstrakten Eindruck.

Im Innern plante Schwarz einen über die Zwecke des Gottesdienstes hinausweisenden Raum durch zwei einfache

Stützenreihen aus Holz, die eine kleine Halle entstehen lassen, durch eine erstaunlich breite, über einer Stufe gelegene Plattform für den Altarbezirk und durch die beidseitigen großen Fensterflächen in ganzer Höhe. Die Fenster schaffen einen Lichtraum am Altar, so daß er den wichtigsten Bereich des ganzen Raumes ausmacht, während der dunklere Laienraum ihm gewissermaßen untergeordnet ist.

1932, Milwaukee, Entwürfe für eine Kirche (Kat.Nr.8)

S46,47 V a r i a n t e 1: Die Kirche ist ungewöhnlich wegen ihrer gewaltigen Dimensionen: 100 m lang, ca. 39 m hoch. Diese wirken unmittelbar als hohe und breitlagernde ungegliederte Wände. Der Bau erscheint blockhaft, in gewisser Beziehung stereometrisch, da er sich aus klaren, rechteckigen Flächen zusammensetzt. Nur das "gewellte" Dach lockert den strengen kubischen Eindruck etwas auf. Außerdem sieht man nicht einen klaren, einzigen Körper, sondern rechtwinklig aneinandergelegte "Kuben", die einen kreuzförmigen Grundriß bilden. Die Schmalseiten der "Kuben" sind ganz geöffnet, wodurch sich ein Innenraum anzeigt. Der niedere kleine Vorbau sowie der schmale, hohe, offene Turm bilden keine Gegengewichte zum Hauptbau, sondern betonen seine gewaltigen Ausmaße.

Der Innenraum ergibt sich aus den Umrissen des Außenbaues. Der klare Baukörper ist vereinheitlichende Hülle des Innenraumes. Aber durch den Querbau wird auch das Innere komplizierter. Der Laienraum wird in Richtung auf den Altar unterbrochen. Die Wände setzen ab. Dahinter steht der Altar in einem eigenen Raumteil, doch in klarem Bezug zum Laienraum. Außerdem paßt sich das Querhaus in der Decke dem Rhythmus des Hauptraumes an, so daß es keine verschieden abgrenzbare Bauteile gibt. Was die

Lichtverhältnisse betrifft, so ist der Altarraum der dunkelste Ort des Raumes.

21
548

Bei der Variante 2 gibt es nicht einmal mehr den kleinen Vorbau. Damit fällt auch die allmähliche Vorbereitung des Eintretenden auf den Sakralraum weg. Man betritt ihn hier direkt. Der Raum ist riesig und unübersichtlich wegen der Pfeilerreihen. Der Altar ist zwar in einem deutlichen Lichtbereich, aber darin verliert er sich, ist nur von der Mittelachse aus zu erkennen, aber auch dort ein eher unscheinbares Ziel.

2,23
S55

1933, Großsteinheim, Pfarrkirche (Kat.Nr.10)

Der Bau läßt außen einzelne Bauteile als eigenwertig wenn auch nicht isoliert erscheinen. Grund dieses Eindruckes ist die Dachgestaltung. Es ist eine Schalendecke: im Mittelschiff wie eine flache Tonne, bei den Querarmen flügelartig nach außen gewölbt. Das Wegstreben von der Mitte bedingt die Eigenwertigkeit der Querarme. Die schmale Apsis ist weniger ein für sich abgesetzter Bauteil sondern nur aus dem Bau ausgebuchtet.

Das Innere besteht nicht aus abgesetzten Raumteilen, obwohl vom Querschiff mehr Licht eindringt als von der Fassade zur Mitte. Wichtiger ist, daß Laienraum und Altarraum geschlossen bleiben und die Lichtquellen vom Querschiff her dort nicht gesehen werden. In der breiten Rückwand gibt die Apsis dem Altar einen festen "Ort", so daß er vom Laienraum aus ein klares Ziel bedeutet. Wegen der einheitlichen "Tonne" im Hauptschiff trennen die Querarme den Laienraum nicht vom Altarraum, sondern sie weiten den Raum aus. Die Einheit des Innenraumes bleibt also gewahrt, während am Außenbau klare Teile erkennbar sind, die allerdings von einander abhängen. Die Querhausarme

sind durch ihre, von der Mitte nach außen gewölbte Dekke einerseits vom Mittelschiff abgesetzt, andererseits darauf bezogen.

D a s M o d e l l für Großsteinheim drückt den Inhalt des Hauptentwurfs mit konventionellen Mitteln aus. Anstelle der wandhohen eleganten Öffnungen gibt es kleine rundbogige Fenster. Zusammen mit dem kreuzförmigen Grundriß und der Apsis ergibt sich fast ein historisierendes Konzept.

Zusammenfassung

Die knappe Analyse der Entwürfe der Jahre 1927 - 1933 brachte unterschiedliche Konzeptionen, deren Gemeinsamkeiten nicht immer klar erkennbar sind. Eine Zusammenfassung der Merkmale ist daher von Nutzen.

1,2 Eine Schlüsselposition nehmen die beiden Idealentwürfe - kreisrunde Kirche und Marienkapelle - ein. Sie veranschaulichen konzentriert wie Schwarz sich damals eine Kirche vorstellte. Kompromisse an die Forderungen der Bauherrn, an Lagegegebenheiten und Finanzierungsmöglichkeiten fallen hierbei weg. Im Vergleich zu ihnen läßt sich beurteilen, welche formalen und inhaltlichen Abstriche Schwarz später bereit war hinzunehmen, und an welchen Ideen er festhielt. Spätere Änderungen in der Konzeption lassen außerdem eine stilistische Entwicklung erkennen.

Das hervorstechendste Merkmal beider Idealentwürfe ist ihre völlige Leugnung tradierter Vorstellungen eines Kirchenbaues. Dies betrifft vor allem die Bildung des Außenbaues aus stereometrischen Grundformen. Ihre betonte Beschränkung allein auf ihre einfache Form, ohne daß Gliederungen hinzukommen, die diese Form auflockern, hat kaum Vorbilder im sakralen Bereich. Bei der kreisrunden

Kirche tritt die Grundform - der Zylinder - in Gruppen auf, womit das Prinzip der Stereometrie noch deutlicher erscheint. Bei der Marienkirche ist die stereometrische Form sogar schon vorausgesetzt und wird fragmentiert. Der vollständige Zylinder wird bei ihr gedanklich ergänzt. Gerade in dieser Hinsicht ist die Marienkirche noch unkonventioneller als die kreisrunde Kirche. Ungewöhnlich ist ferner die glatte Geschlossenheit der Bauten und der Verzicht auf eine Fassade. Dadurch zeigen sie sich als reine Formen. Daß es Kirchen mit Innenraum sind und keine ins Riesige dimensionierte plastische Gebilde, ist ihnen auf Anhieb nicht anzumerken.

In der Tat ist ihre Höhe von 42 m bzw. 36 m ein wirkungsvolles Mittel, die ungewöhnliche Form der Bauten zu unterstreichen, sie jedem menschlichen Maßvergleich zu entziehen und sie als absolute Form zu präsentieren.

Die Komposition der Bauteile zielt auf eine weitere, wichtige Aussage: manche sind herausgehoben und bedeutsamer, wie der breite hohe Zylinder der kreisrunden Kirche, andere wirken mehr untergeordnet, wie der niedrige Zylinder desselben Entwurfs. Das läßt auf eine hierarchische Ordnung schließen. Die Proportionen sind so berechnet, daß die Unterschiede auffallen und dadurch als Bedeutungsunterschiede erkannt werden können. In Verbindung mit der absoluten mathematischen Form haftet ihnen etwas Gesetzmäßiges an.

Der Innenraum entspricht genau der Hohlform der Baukörper. Es gibt keine weiteren Unterteilungen durch Zwischenwände. Bei der kreisrunden Kirche stehen die hohen Zylinder auf dünnen Eisenstützen, die den Raum andeutungsweise unterschiedlich ausgrenzen. Trotzdem bleibt der Innenraum bloße Hohlform, denn die hohen Zylinder scheinen auch außen im Sockelbau verankert zu sein und aus ihm

herauszuwachsen. Bei der Marienkapelle, wo der niedere Bauteil kein eigener Zylinder gegenüber dem hohen ist, sondern beide Fragmente eines gemeinsamen Zylinders sind, ist auch keine Ausgrenzung geplant.

Dennoch gibt es unterschiedene Raumbereiche. Sie werden - wie auch in der kreisrunden Kirche - durch gezielte Lichtführung angegeben. Das Licht hat ausschließlich die Funktion, Räume zu schaffen. Da es im Zusammenhang mit den hohen Aufbauten steht, werden diese Raumteile besonders betont. Sie bezeichnen die Kultstätten und ordnen den übrigen dunkleren Raum als Umraum ihnen unter. Damit ist auch im Innern eine hierarchische Ordnung nachweisbar.

Die Idealentwürfe sind trotz ihrer ungewöhnlichen Erscheinung durchaus keine bloßen Ideenskizzen. Sie sind weitgehend durchdacht und detailliert beschrieben. Maße und Materialangaben fehlen ebensowenig wie Konstruktions- und Ausstattungsvorstellungen. Dies bedeutet andererseits nicht, daß sie im Hinblick auf ihre Realisierbarkeit konzipiert wurden. Vielmehr zeigen sie, wie wichtig dem Entwerfer das Detail für das Ganze war.

Die Hauptmerkmale der Idealentwürfe lassen sich auch an den zur Ausführung bestimmten Entwürfen der Zeit aufzeigen, wenn auch meist nicht so klar. Bei nahezu allen trifft man auf stereometrische Hauptkörper. Sie sind aber meist nur angedeutet, nur an der Fassade sichtbar, wie bei dem Entwurf "Mauer" oder dem 1. Plan für Fronleichnam. Aber gerade das "Vorzeigen" an der Fassade, wobei die tatsächlichen Grundrisse versteckt werden, beweist die Absicht, die Stereometrie als wichtige Aussage des Außenbaues vorzukehren. Eng damit verbunden ist die Geschlossenheit der Mauerflächen. Schwarz belichtet den Bau konsequent entweder hinter der Fassade versteckt, wie beim

Entwurf "Mauer", oder in ganzen Wandflächen, die den stereometrischen Körper nicht verunklären, wie beim 3. Entwurf für Fronleichnam.

Die Geschlossenheit steht aber nicht nur im Bezug zur Stereometrie. Noch mehr ist sie ein Wunsch, den Innenraum gegen das Außen abzuschirmen. Bei den Idealentwürfen war die Geschlossenheit so rigoros, daß es schien, als gäbe es gar keine Innenräume. Am Beispiel Fronleichnamskirche ist diese Absicht deutlich an den einzelnen Entwürfen erkennbar. Zuerst versuchte man einen Kirchhof zu planen, um die Kirche nicht zur Straße öffnen zu müssen. Dann als der Hof weggefallen war, wollte man wenigstens einen Laufgang zwischen den Hauptraum und die Fenster legen. Im 3. Plan setzte man den Hauptbau auf einen "Sockel" und etwas zurück, um den nötigen Abstand zur Straße zu haben, der ausgeführte Bau hat die Öffnungen in die obere Wandzone verlegt, und am Altar reichen die Fenster nur auf der Seite herab, die nicht an der Straße liegt. Es gehört zu dieser Konzeption des abgeschirmten Innern, daß es keine Eingangsfassaden gibt. Die Eingänge liegen meist unscheinbar an der Seite. Auch dort gelangt man noch nicht gleich in den Hauptraum, sondern muß über Vorhallen von zum Teil beträchtlicher Länge gehen, wie beim Entwurf "Mauer" oder dem 1. Plan für Fronleichnam. Besonders dramatisch gestaltet sich der Zugang beim Entwurf "Kubus", wo man zuerst in einen innen wie außen schwarzen Unterbau gelangt, um dann über Treppen in den lichten, weißen Hauptraum zu kommen, die einzige "Fassade", beim Entwurf "Vierwandkirche", führt ebenso wenig direkt in den Hauptraum, sondern man stößt auf einen quergestellten, schmalen, hohen, dunklen Vorraum. Die Türen, die dagegen direkt in den Hauptraum leiten, wie bei der Fronleichnamskirche, werden nur an den großen Festtagen geöffnet.⁴⁹⁾

Der Absolutheitsanspruch der geschlossenen, stereometrischen Körper der Idealentwürfe, drückte sich auch in ihren Dimensionen aus. Die gesteigerte Höhe ist ebenso ein Merkmal der meisten übrigen Entwürfe, wenn auch
21 längst nicht gleich extrem. Nur der Entwurf für Milwaukee
S46-48 läßt sich im Maßstab mit den Idealentwürfen vergleichen. Bei keinem der konkreten Planungen - ausgenommen vielleicht des "Kubus"⁵⁰⁾ - ist der Bau aber höher als breit
5 oder lang. Der beträchtliche Raumanpruch einer solchen Kirche konnte in einer finanziell schwachen Zeit sicher nicht vertreten werden. Aber zumindest der Turm sollte so hoch wie möglich reichen.⁵¹⁾

Die Höhe des Hauptbaues wird durch glatte, leere Wände betont, häufig auch durch niedere Vor-, Neben- oder "Sockelbauten". Diese veranschaulichen jedoch mehr noch eine gewisse hierarchische Ordnung unter den Bauteile, wie es bei den Idealentwürfen zu erkennen war. Diese hierarchische Ordnung ist kein auffallendes Merkmal der konkreten Entwürfe, manchmal sind die niederen Anbauten sogar an versteckter Stelle, wie beim Entwurf "Mauer". Eindeutige Beispiele sind nur der "Kubus" und der 3. Plan von Fronleichnam. Der hierarchische Gedanke drückt sich aber auch in den bereits erwähnten langen, vorbereitenden Eingängen aus und wird im Innenraum in der Betonung des Altares fortgesetzt. Außerdem ist der ganze Bau in seiner besonderen und sich abschließenden Form über die Bauten der Umgebung herausgehoben.

Der Innenraum, der bei den Idealentwürfen allein klare Hohlform des Baukörpers war, ist es hier grundsätzlich auch. Die "Vierwandkirche" ist bedingt Ausnahme, da
4 die Hohlform der Quader nicht zugleich der Kultraum ist. Beim Entwurf "Mauer" werden die Bauteile bezeichnenderweise
8 nicht durch Stützen oder Wände abgetrennt, vielmehr

4 öffnen sie sich in voller Höhe und Breite zueinander, ebenso
beim 1. Plan für Fronleichnam. Der 2. Plan ist die einzige
16 wirkliche Ausnahme, worauf bereits hingewiesen wurde.⁵²⁾
Der 3. Plan läßt sich mit der kreisrunden Kirche vergleichen,
da auch hier der Hochbau aus dem "Sockelbau" als
eigenständiger Bauteil herauszuwachsen scheint, d.h. Anspruch
auf eine eigene Hohlform hat. Der ausgeführte Bau
28 hat zwar aus statischen Gründen eine Stütze, aber sie
ist schwarz, d.h. dem Fußboden angeglichen und verbunden
und bedeutet keine eigentliche Trennung der Schiffe. Erst
33 seit Leversbach gibt es Raumunterteilungen, womit die klare
Hohlform aufgegeben wird.

Bevor aber auf diese entwicklungsgeschichtliche Änderung
verwiesen wird, soll noch ein letztes, wichtiges Phänomen
der frühen Entwürfe von Schwarz erwähnt werden, nämlich die
Bedeutung des Lichtes für den Innenraum. Bei den Idealentwürfen
schuf das Licht Raumbereiche, die sich gegen einen dunklen
Umraum abhoben. Dort waren es die Kultstätten, die besonders
hervorgehoben wurden. Bei den anderen Entwürfen gibt es die
Lichtbereiche ebenfalls, aber sie beziehen sich auf unterschiedliche
Raumteile. Nicht immer wird dadurch der Altar betont oder wenigstens
ein heiliges Geschehen, wie bei der kreisrunden Kirche, wo die
Kommunizierenden einbegriffen waren. Bei der "Vierwandkirche"
soll nur der Laienraum belichtet sein. Zu verschiedenen Tageszeiten
wurden Teile daraus besonders betont.⁵³⁾ Auch bei der "Mauer" und
den ersten beiden Plänen für Fronleichnam blieb der Altarraum dunkler
als der Laienraum. Gemeinsam ist allen lediglich, daß das Licht
raumschaffend eingesetzt ist, und daß der Innenraum nur durch
das unterschiedliche Licht belebt ist. Die Lichtquellen selbst,
d.h. die Öffnungen, sind von untergeordneter Bedeutung. Der
ausgeführte Bau der Fronleichnams-

kirche verhält sich in dieser Beziehung im Vergleich zu allen früheren Plänen erstaunlich zurückhaltend. Die Belichtung ist relativ ausgeglichen, denn die Fenster am Altar schaffen nicht auffallend mehr Licht.

Über einige der frühen Entwürfe von Schwarz wurde bei der Zusammenfassung der gemeinsamen Merkmale noch wenig oder nichts gesagt: Entwurf einer Kirche in einer Siedlung, Frauenfriedenskirche, Leversbach, Milwaukee und Großsteinheim. Sie weichen aus unterschiedlichen Gründen vom allgemeinen Typus etwas ab.

Die beiden Entwürfe vor 1928 können als Anreger bzw. Vorläufer der Idealentwürfe gelten. So erscheinen die geschlossenen, mächtigen Zylinder der "Kirche in einer Siedlung", mathematisch abstrahiert, bei der kreisrunden Kirche wieder. Die Frauenfriedenskirche ihrerseits hat bereits einen geschlossenen, abgeschirmten Hauptraum, bei dem die Belichtungsunterschiede die Raumteile schaffen, was ein klares Merkmal der Idealentwürfe von 1928 ist. Trotz dieser teilweisen verwandten Gestaltung fehlt das zugrundeliegende Prinzip: Demonstration der mathematischen Stereometrie nach außen mit ihrem Anspruch des Außergewöhnlichen, wobei der Innenraum als Hohlform dieses Körpers figuriert. Damit verband sich eine Gesetzmäßigkeit und Ordnung der Formen und Teile, die bei den Entwürfen vor 1928 fehlt.

S31 Die drei späteren Entwürfe von 1931/33 - Leversbach, Milwaukee, Großsteinheim - lassen die Konzeption der Idealentwürfe allmählich ausklingen. Bereits Leversbach, das nach außen noch einen flachen, rechteckigen Baukörper zeigt, den man grundsätzlich als stereometrisch bezeichnen kann, ist im Innern nicht mehr nur Hohlform des Körpers. Durch Stützen werden architektonisch Raumteile ausgegrenzt, während sonst nur das Licht Raumteile schuf.

S33

Zusätzlich gibt es auch hier die Lichtgegensätze im Raum.

21
546-48 Einen Schritt weiter gehen die Entwürfe für Milwaukee. Es gibt keine klaren stereometrischen Baukörper mehr. Zwar deuten die glatten Mauerflächen und die im großen und ganzen rechteckigen Umrisse auf Quadergrundformen hin, aber im kreuz- bzw. T-förmigen Grundriß werden zwei "Quader" so aneinander gebunden, daß sie unselbständige Teile eines Gesamtbaues werden. Ihre "Quaderform" zeigt keine stereometrische Eigenständigkeit nach außen. Außerdem verunklärt die "gewellte" Schalendecke entscheidend die stereometrische Form. Der Innenraum ist bei der Variante 1 immer noch bloße Hohlform, bei der Variante 2 wird die Hohlform, d.h. der körperhaft zusammengehörige Bau, architektonisch durch Stützenreihen unterteilt.

2,23 Im Entwurf für Großsteinheim gibt es nicht einmal eine Andeutung stereometrischer Körper. Die Schalendecke, die sich über einem breitgelagerten, nicht sehr hohen Bau wie eine Flachtonne legt, hebt jede Erinnerung an abstrakt-mathematische Formen auf. Hier werden keine Ordnungen und Gesetzmäßigkeiten mehr veranschaulicht. Lediglich die großen Fensterwände sowie die flügelartig angebauten Querarme bezeugen ein gewisses Streben nach Außergewöhnlichkeit. Der Außenbau ist nun ein vielteiliges Gebilde, wobei alle Teile voneinander abhängen. Auch die Abgeschlossenheit und Abgeschirmtheit des Innern ist, wie schon bei Milwaukee, nicht mehr streng eingehalten. Seit dem Entwurf für Milwaukee wird der Bau zur Straße hin geöffnet, wenn auch nur an den Querarmen und an der Fassade. Der Hauptraum wirkt im Innern durchaus geschlossen. Auch ist er immer noch als einheitlicher Raumkörper konzipiert. Wände und Decke sind glatt und weiß, wodurch die Übergänge keine Bruchstellen bedeuten.

21
546

Fragt man abschließend danach, wohin sich Schwarz entwickelt habe, so läßt sich allgemein feststellen, daß

L6 der alleinige Anspruch des Außen, dem das Innere ganz untergeordnet war, das sogar außen kaum geahnt wurde, allmählich einem größeren Anspruch des Innern gewichen ist. Schon beim 3. Plan für Fronleichnam zeigte die Fensterwand der Fassade, daß der stereometrische Körper ein Innen hat. Dann wurde der Innenraum zusätzlich durch Stützen unterteilt, was den bloßen Hohlraum abschaffte. Abgesehen von Milwaukee wurden die Bauten immer niedriger. Mit der Stereometrie ging ebenfalls ein nur nach außen wirkendes Phänomen verloren. Wie weit sich Schwarz von jenem kompromißlosen Anspruch entfernte, zeigt das Modell für Großsteinheim. Bei gleicher Disposition wie der Hauptentwurf sind die Öffnungen hier Rundbogenfenster. Dadurch sieht die Kirche ein wenig "romanisch" aus. Ein solcher Rückgriff in traditionelle Motive war bei den stereometrischen Kröpern ausgeschlossen.⁵⁴⁾

S18 Von den frühen Entwürfen konnte Schwarz nur die Fonleichnamskirche und die Kapelle in Leversbach ausführen. Die Leversbacher Kapelle ist, wie gezeigt wurde, kein typischer Bau dieser Zeit mehr. Selbst die F r o n - l e i c h n a m s k i r c h e kann nur noch bedingt etwas von der allgemeinen Konzeption vermitteln. Der Außenbau ist wegen des ein wenig ansteigenden Daches kein klarer Quader, die Fenster sind selbst zwar geometrisch, aber sie schränken die Geschlossenheit des Baues ein. Geblieben ist ein schwacher Hinweis auf die hierarchische Ordnung mit niederem Nebenraum und hohem Hauptbau. Der S25 Innenraum ist zwar immer noch Hohlform des Baukörpers, aber es gibt keine Lichtbereiche. Der Raum ist trotz der seitlich des Altares herabreichenden Fenster gleichmäßig ausgeleuchtet. Statt der Lichtkontraste gibt es Farbkontraste: ein schwarzer Fußboden, zu dem der Altar gehört,

und der gesamte weiße Bau darüber. Dieser Gegensatz sowie ein weitgehend ungegliederter, leerer Raum von beträchtlicher Höhe und Länge bestimmen den Eindruck.

Die strenge Leere, bei der jede Individualität ausgeschlossen ist, duldet keine Bewegung im Raum, es sei denn eine zeremoniell geordnete. Einzelne umhergehende Personen stören. Die in Bankreihen ausgerichtete Masse von Menschen als geschlossene Einheit entspricht eher der Ruhe des Raumes. Auch eine einzige Person ist denkbar. Gerade im Verhältnis zu ihr zeigt sich aber auch die Wirkung der wenigen Elemente dieses Baues. In seiner weiten, starren Leere wirkt er unerbittlich, sogar etwas unheimlich. Der Mensch wird bei den ungegliederten, reinen Dimensionen, in die er eingeschlossen ist, und beim Anblick des schwarzen, machtvollen Altares gezwungen, seine Kleinheit, vielleicht sogar Bedeutungslosigkeit wahrzunehmen.

In dieser Beziehung zum Menschen steht die Fronleichnamskirche sicherlich den Idealentwürfen sehr nahe. In der inneren Welt der völlig abgeschlossenen Hohlform eines Baukörpers wirken nur Kontraste und Dimensionen. Die Menschen stehen entweder im Dunkeln oder auf einer schwarzen Plattform wie in der Fronleichnamskirche, jedenfalls auf einen Bereich festgelegt. Der größere Raumanteil ist ihnen entzogen und erhält dadurch eine besondere Bedeutung. Das Auffallende an dieser Ordnung ist, daß sie keiner "materiellen" Schranken oder Eingrenzungen bedarf.

2. Zur Frage der Zuschreibung bei Gemeinschaftsarbeiten 1925 - 1933

Zusammenarbeit mit Dominikus Böhm

Schwarz wurde aufgrund eigener Angaben Anfang 1925 von Dominikus Böhm an die Technischen Lehranstalten in Offenbach a.M. berufen. Er unterrichtete "Allgemeine Wissenschaften" und Kunstgeschichte. Außerdem nahm ihn Böhm offenbar auch in sein Atelier.⁵⁵⁾ Die Ateliergemeinschaft scheint allerdings nur lose gewesen zu sein, denn es entstand nur ein größeres Projekt - und zwar erst 1927: die Frauenfriedenskirche. Als Dominikus Böhm 1926 an die Kölner Werkschulen überwechselte übernahm Schwarz dessen Lehrstuhl für Bauentwurf in Offenbach.⁵⁶⁾ Die Planungen zur Frauenfriedenskirche von 1927 lassen vermuten, daß Böhm sein Atelier dort beibehalten hat.

Aus der Gemeinschaftsarbeit ist außer diesen Plänen nur ein einziges Blatt bekannt: Das Idealprojekt einer " K i r c h e i n e i n e r S i e d l u n g " (Kat.Nr.1). Es wurde, da die handschriftliche originale Datierung auf dem Blatt unleserlich ist, von Raimund Thoma in das Jahr 1927, d.h. in die Zeit der Frauenfriedenskirche datiert.⁵⁷⁾ Die unleserliche Zahl könnte auch 1925 heißen.⁵⁸⁾ Grundsätzlich ist auch diese Datierung möglich. Die Ateliergemeinschaft konnte von Beginn der Lehrtätigkeit Schwarz' in Offenbach an bestanden haben und das Blatt also aus dieser Zeit stammen. Wäre die Zeichnung nicht von Schwarz mitsigniert, käme man schwerlich auf den Gedanken, Schwarz einen Anteil am Entwurf zuzugestehen. Raimund Thoma hat mit seiner Zuschreibung an Böhm sicherlich recht: "die zeichnerische Darstellung zeigt Böhms Welt und Stift."⁵⁹⁾ Tatsächlich hat Schwarz das Idealprojekt nicht gezeichnet. Soweit es überhaupt

eigenhändige Zeichnungen von ihm - aus späterer Zeit - gibt, sind sie durchwegs feinlinig, auf lineare Umrissse konzentriert und nicht flächig-pastos wie bei Böhm.⁶⁰⁾

Komposition und motivische Auffassung entsprechen gleichfalls nicht Schwarz' Stil. Seine Motive jener Zeit stehen durchwegs unter dem Motto, als Ganzes, einen übergreifenden und abstrakten Gedanken wiederzugeben. Klare Umrisse und glatte Flächen sind ihm Bedingung für die Gestaltung wesentlicher Formen. Die Wiedergabe solcher "Ideen" kann sogar zum Eindruck einer gewissen Immateri-
alität des Motivs führen.⁶¹⁾ Im Vergleich dazu scheint Böhm mehr auf das Objekt als Gestaltungsmotiv bezogen zu sein. Gesamtwerk wie Detail werden in ihrer Individualität gleich wichtig genommen. Aus diesem Grund wird bei Böhm etwa die Fassade zu einem selbständigen Thema, während sie bei Schwarz die Idee des Gesamten eher verunklären würde. Wenn möglich läßt er sie weg. Bei der Zeichnung hier gibt es zwar nur wenige Details - etwa die Zinnenkränze - aber die Individualität und materielle Gegenständlichkeit der Motive werden durch abgerundete, "bauchige" Umrisse betont. Auch der expressionistisch aufgehellte Himmel als Hintergrund kehrt diese Aussage hervor. Wenn Schwarz also am Entwurf beteiligt war, so kann sein Beitrag nur die mathematisch-abstrakte Idee der Zylinder als Demonstration von stereometrischen Grundformen gewesen sein. Böhm's Zeichenweise hat diese Idee im Sinne seiner Objektbetonung fast unkenntlich gemacht. Es ist bezeichnend, daß Raimund Thoma die zylindrische Grundform gar nicht erkannt hat. Er spricht im Böhm'schen Sinne von "runden Türmen".⁶²⁾ Das Thema der zylindrischen Formen hat Schwarz noch später beim Entwurf einer kreisrunden Kirche beschäftigt.⁶³⁾ Nicht zu entscheiden ist, auf wen die städtebauliche Konzeption zurückgeht. Daß eine Kirche "Dominante" einer Stadt sein sollte, entspricht dem

hierarchischen Denken von Schwarz,⁶⁴⁾ ist aber auch möglichweise von Böhm beabsichtigt.⁶⁵⁾

Beim Entwurf "Opfergang" für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt sind die Schaubilder des Entwurfs wieder von Dominikus Böhm gezeichnet. Die Verschleifung des Turms mit dem Hauptbau zu einer gemeinsamen Fassade ist für beide Architekten ungewöhnlich. Böhm setzt dem Hauptbau stets eine direkt auf ihn bezogene Fassade voran. Der Turm steht als anderer Gegenstand daneben. Auch wenn die Komposition von Hauptbau und Turm bei ihm manchmal asymmetrisch ist, bleibt die eigentliche Fassade klar symmetrisch gestaltet und daher deutlich als ein Gegenstand für sich ausgezeichnet. Bei Schwarz ist die Fassade untergeordneter Teil des Gesamtbaues, nicht bedeutungsvoll hervorgehobene Gestaltung eines Details, des Eingangs. Oder anders ausgedrückt: bei Schwarz ist der ganze Bau "Fassade". So war ihm etwa beim Entwurf "Mauer" für die Heilig-Geist-Kirche in Aachen die Veranschaulichung eines kubischen Blocks als Thema des Gesamtbaues wichtiger als der Hinweis auf den Haupteingang. Es scheint, daß die Fassade zur Frauenfriedenskirche etwas von dieser Vorstellung zeigt. Die zweifellos von Böhm angeregten Detailmotive wie Radfenster, Uhr oder Heiligenfiguren wirken durchaus un-Böhmisch, als wie beliebig auf eine Fläche verteilte Zutaten, wenn man von den von Böhm gezeichneten Schaubildern absieht.

Bei der Seitenansicht läßt sich ein möglicher Anteil von Schwarz nicht nachweisen. Das große rundbogige Fenster, der abgesetzte Turm, das Satteldach sowie die Reihung von Heiligenfiguren sind in dieser Zeit bei Schwarz nicht denkbar. Nur die große ungegliederte Wand-

fläche des Baues könnte von ihm sein.⁶⁶⁾

Noch schwieriger fällt die Bewertung der Anteile beim Innenraum. Den gänzlich geschlossenen Laienraum, der in seiner relativen Dunkelheit stark mit dem hellen Altarraum kontrastiert, könnte man wegen der Verwandtschaft zu den beiden Idealentwürfen von Schwarz (1928) als in seinem Sinne auffassen. In der betonten Beleuchtung des Altares scheint sich aber eher ein Stilmerkmal von Böhm zu zeigen. Schon in den Entwurfsskizzen für St. Josef in Offenbach/M. von 1924⁶⁷⁾ bzw. noch früher bei dem Projekt der Meßopferkirche "Lumen Christi" von 1923⁶⁸⁾ hatte Böhm dem Altarraum seitlich oder aus Kuppeln verstärkt Licht zugeführt. Dies bleibt auch gerade in der Zeit um und nach 1927 ein Kennzeichen seiner Innenräume.⁶⁹⁾ Ob man ihm aber den völlig ungegliederten Laienraum zusprechen kann, ist eher unwahrscheinlich. Für Böhm ist er niemals bloßer Hohlraum oder fast immaterieller Raumkörper wie bei Schwarz, sondern Motiv individueller Gestaltung. Meistens soll diese die direkten Lichtquellen verdecken, wie etwa bei der Christkönigskirche in Mainz-Bischofheim 1926,⁷⁰⁾ wobei sich eine besondere "Lichtstimmung" ergibt. Der Altarraum steigert dieses Licht dann noch zusätzlich. Das heißt aber, daß bei Böhm eine ausschließliche Unterordnung des Laienraumes unter den Altarraum nicht intendiert ist. Eine solch strenge Ordnungsstufung von Raumbereichen paßt besser zum Stil von Schwarz, wofür seine Idealentwürfe Zeugnis geben können. Als Ganzes ist die Frauenfriedenskirche untypisch für den Stil jener Zeit von Schwarz, da vor allem dem Außenbau keine eigene Aussage gegeben wurde. In vieler Beziehung hat aber die Mitarbeit von Schwarz auch einen typischen Böhm'schen Entwurf verhindert. Man kann also wohl durchaus den Entwurf als echte Gemeinschaftsarbeit ansehen.

Zusammenarbeit mit Hans Schwippert

Spätestens nach Beendigung des Gemeinschaftsentwurfs für die Frauenfriedenskirche muß Schwarz das Atelier Böhms verlassen haben. Seit April 1927 war er Leiter der Aachener Handwerker- und Kunstgewerbeschule geworden und gründete ein eigenes Atelier. Zur Mitarbeit gewann er Hans Schwippert, der einen Lehrauftrag an der TH in Aachen hatte. Schwippert hatte sich gleichfalls am Wettbewerb für die Frauenfriedenskirche beteiligt. Sein Entwurf war sicherlich in seinen dynamischen Formen der außergewöhnlichste aller eingereichten Entwürfe und hatte die Anerkennung der Fach-Preisrichter erhalten. Wegen der strikten Ablehnung durch die kirchlichen Gutachter wurde der Entwurf nur angekauft und erhielt keinen Preis.⁷¹⁾ Dieser Entwurf scheint auch Schwarz beeindruckt zu haben, so daß er sich vielleicht daraufhin zu einer Zusammenarbeit entschloß.⁷²⁾ Sie betraf im Kirchenbau die Projekte für Heilig-Geist und Fronleichnam in Aachen.

Es ist möglich, daß die Entwürfe für Heilig-Geist keine echten Gemeinschaftsarbeiten sind, sondern jeder der drei Vorschläge das selbständige Werk jeweils eines Architekten ist. Jedenfalls beanspruchte Schwippert den Entwurf "Kubus" für sich.⁷³⁾ Es bleibt allerdings offen, ob die Anregung zu einer stereometrischen Form nicht doch von Schwarz stammt. Schwippert entwarf vor der Zusammenarbeit mit Schwarz, neben dem Entwurf für die Frauenfriedenskirche, eine Idealkirche im Jahre 1926. Auch diese ist, wie der Entwurf für die Frauenfriedenskirche, dynamisch-expressiv und zeigt keine Anklänge an eine abstrakt-geometrische Gedankenwelt.⁷⁴⁾ Die Schriften von Schwarz beschäftigen sich aber ebenfalls erst um 1928 mit dem Problem der Technik und der Abstraktion.

Selbst wenn die Anregung zur stereometrischen Form vielleicht von Schwarz kam, so mag Schwippert in anderer Hinsicht wiederum Schwarz entscheidend beeinflußt haben. Die Schwierigkeit der Wahrheitsfindung in diesem Punkt liegt darin, daß es von Schwarz vor den beiden Idealentwürfen von 1928 keine selbständigen Entwürfe gibt. Schwippert kann dagegen für sich beanspruchen, das Kirchenbauproblem in einer völlig unkonventionellen Form bereits 1926 angegangen zu haben.⁷⁵⁾ Ähnlich unkonventionell, wie später Schwarz seine Idealentwürfe konzipierte.

Schwipperts Pfarrkirche I erinnert zunächst an ein Denkmal oder Mahnmal. Der Hauptbau ist eine halbrunde Kuppel, aus der ein schmaler, wie ein Messer geformter Turm aufragt. Die Halbkuppel ist in der Mitte aufgespalten und durch einen schmalen Aufbau durchfenstert. Sonst ist der Bau grundsätzlich geschlossen, vergleichbar den entsprechenden Entwürfen von Schwarz. Wie dort läßt auch hier der Außenbau kaum auf ein Inneres schließen. Die Kirche ist vom Verkehr weit abgerückt. Ein schmaler, gerader "Zugang" führt wie ein Prozessionsweg zum halbrunden Eingangsportal. Zu beiden Seiten des Weges sollten auf den Mauern Bildwerke zur Passion Christi angebracht werden. Wie bei den Entwürfen von Schwarz entspricht das Innere dem Hohlraum des Außenbaues. Die Gläubigen sind im Halbkreis um den Altar geordnet. Das Licht steigert sich zum Altar hin. Über ihm steigt der Turm auf. Hinter der Kirche ist ein Amphitheater für große Predigten im Freien und besondere Kirchenfeiern.

Ähnlich eindrucksvoll präsentiert sich die Form der Pfarrkirche II, die ein Urentwurf zum späteren Projekt für die Frauenfriedenskirche ist. Über dreieckigem Grundriß spitzt sich die Kirche zum Altar hin zu. Die Decke

schwingt sich in einem weiten Bogen zu einem Turm über dem Altar hinauf. Die Altarrückwand öffnet sich in ganzer Turmhöhe für ein Glasfenster. Auch die Decke des Saales ist durchglast. Das Innere der Kirche ist diesmal nicht bloßer Hohlraum, sondern durch die Bauträger der Wände und Decke in rhythmischer Reihung gegliedert. Bemerkenswert ist die zusammenfassende Charakterisierung die Schwippert diesem Bau gibt: " ... großer gehöhlter Stein, inmitten der kleinen durchlöcherten Wohnungen der Menschen, Gehäuse des Ewigen, fern allem nur Zweckbestimmten, Versuch würdige Wohnung zu geben dem, 'dessen Reich nicht ist von dieser Welt'..."⁷⁶⁾

Die formale Konzeption der Entwürfe von Schwippert, besonders die der Pfarrkirche I, zeigt ihre Verwandtschaft weniger offensichtlich mit den Entwürfen für Heilig-Geist, sondern eher mit den Idealentwürfen von Schwarz, insbesondere mit der Marienkapelle. Wenn es sich auch nicht nachweisen läßt, daß Schwippert direkt Einfluß auf ihre Gestaltung hatte, so scheint sein indirekter Einfluß umso deutlicher. Gemeinsam ist ihnen der Anspruch einer ungewöhnlichen Form nach außen. Ihre Geschlossenheit läßt kaum einen Innenraum ahnen. Statt sonst üblicher Fenster gibt es Öffnungen, die sich der Grundform anpassen, d.h. diese aufspalten, oder in ganzer Fläche, etwa als Decke, unauffällig am Außenbau erscheinen. Auch die Konzeption des Innenraumes als Hohlform des Außenbaues ist bei Schwippert bereits vorgeprägt. Aber im Vergleich zu den Entwürfen von Schwippert zeigen die Idealentwürfe von Schwarz andererseits deutlich die Gedankenwelt von Schwarz. Seinem hierarchischen Ordnungsdenken in klar ausgegrenzten Stufen entspricht es mehr, die Bauten in statischer Ruhe aufzustellen, wobei sich die einzelnen Bauteile voneinander abheben. Schwippert denkt offenbar anders. Auch er steigert zum Altar hin aber in einer dynamisch kontinuier-

lichen Weise. Für ihn ist der Altarbereich demnach keine materiell oder immateriell ausgegrenzte Stufe jenseits des Laienraumes, sondern dessen Höhepunkt. Bei seinem Entwurf "Kubus" scheint sogar eine besondere Akzentuierung des Altarbereichs vermieden worden zu sein, da der Altar weder besonders erhöht noch räumlich an gesteigertem Ort steht. Bei Fronleichnam entwarf Schwippert vor allem die Ausstattung. Sein Einfluß auf die Gestaltung des Gesamtbaues ist kaum verifizierbar. Erwähnenswert ist lediglich, daß bei Fronleichnam, wie beim Entwurf "Kubus", ein schwarzer Fußboden gegen helle weiße Wände kontrastiert.

Die Mitarbeit von Johannes Krahn ist aus den frühen Entwürfen von Schwarz nicht herauszulesen. Krahn war seit 1928 Schüler von Schwarz in Aachen und wurde sein ständiger Mitarbeiter bis 1946. Laut einem Hinweis von Hugo Schnell ist der Entwurf "Mauer" ein Werk von Krahn.⁷⁷⁾ Für eine stilistische Zuschreibung fehlen allerdings Anhaltspunkte.

3. Die frühen Schriften von Schwarz als Ergänzung zum Verständnis seiner gleichzeitigen Bauten

Allgemeines zu Architektur, Weltordnung, Technik

Im Alter von 19 Jahren bastelte Schwarz eine Papierwohnung mit Ausstattung im Maßstab $1:33\frac{1}{3}$, die sich erhalten hat.⁷⁸⁾ Sie läßt sich zerlegen und in einer Schachtel von weniger als 1 m^2 Fläche und geringer Höhe aufbewahren. Parallel zum Basteln entstand ein Buch über das "Werk" mit maßstäblichen Zeichnungen, Farbproben, Berechnungen und Erklärungen zur Entstehung. Es ist aufwendig gestaltet, in sorgfältiger Handschrift mit Titelblatt und

einem Anhang von Fotos der fertigen Arbeit. Die Anfertigung des Buches ist für Schwarz etwas Typisches. Zeit seines Lebens gab er ausführlich schriftlich Rechenschaft über seine Bauten, interpretierte sie und machte sich grundsätzliche Gedanken über Architektur. Seit 1924 verging kein Jahr, in dem er sich nicht schriftlich äußerte. Es sind zunächst meist kleinere Aufsätze für die Quickborn-Zeitschrift "Die Schildgenossen", zu deren Mit-herausgeberstab er seit Januar 1927 gehörte. Die aktive Mitgliedschaft in der katholischen Bewegung des Quickborn⁷⁹⁾ brachte es mit sich, daß Schwarz die Thematik seiner Beiträge oft weit faßte, zuweilen hatten sie sogar wenig oder nichts mit Baukunst zu tun: "Auf dem Wege zum neuen Geschichtsbild" 1924,⁸⁰⁾ "Ideologien der Arbeit" 1926,⁸¹⁾ "Großstadt als Tatsache und Aufgabe" 1926/27,⁸²⁾ "Geistliche Übung. Gedanken zu einer Werklehre des Gebetes" 1927.⁸³⁾ Auch die architekturbezogenen Aufsätze sind weitgehend weltanschaulich geprägt, worauf manche Titel bereits hinweisen: "Vom Sterben der Anmut" 1927,⁸⁴⁾ "Werk in Not" 1929,⁸⁵⁾ "Serie oder Persönlichkeit" 1932,⁸⁶⁾ "Baustelle Deutschland" 1932.⁸⁷⁾ Auch spätere Schriften beschränken sich niemals auf konkret Bau-meisterliches.⁸⁸⁾ Es ist ein Grundzug von Schwarz, das Bauen eng mit dem Leben - in allgemeinem Sinne - in Verbindung zu bringen. Hinzu kommt eine besondere Neigung, sich in Bildern und Gleichnissen auszudrücken. Die metaphorische, sehr wenig konkrete Sprache erschwert oft das Verständnis. Ein Beispiel, mag das veranschaulichen. Es stammt erst von 1951, ist aber in der Sprachform ganz allgemein typisch für Schwarz. Außerdem stellt es eine grundsätzliche Äußerung von Schwarz zur Architektur dar. " Das sind ja die großen Bauten: Blühendes Volk. In ihnen blüht das Volk zu der Glut seines Geistes. Gesicht wird

in ihnen, was lang im Verborgenen da war. Nun wurde es offenbar und erschließt sich in glühenden Farben, in erstaunlichen, noch nie gesehenen Formen dem offenen Himmel. Die eben noch karge Erde bedeckt Blüte an Blüte, ein erstaunlicher Flor, und das Volk wird schön in dem Fest, das immer noch ein gottesdienstliches Fest ist. Da klingt die Gemeinde im Lied, da treten die großen Darsteller in die Mitte der Szene, die Gewalten aufzurufen, zu beschwichtigen und Gottes große Siege im Spiele zu zeigen. Da schießt aus der Erde der Hochwuchs der Säulen und sie breiten sich zum lichten Gezelt, eine neue Welt zu bedachen und neue farbige Sonnen erleuchten sie. Da wird das harte Gestein zu Gesang und erklärt sich ins Leichte, das Dunkle ins Lichte, das Dumpfe ins Deutliche. Das Spiel des Orpheus baut Städte."⁸⁹⁾

In einer groben Inhaltsangabe können die Gedanken von Schwarz etwa folgendermaßen resumiert werden: In der Baukunst zeigt sich der Geist eines Volkes. Architektur ist "Blüte" und nicht etwa Zweck. Sie erhebt das Volk, es "wird schön". Die Gemeinschaft stimmt das "Lied" an - den Geist der Architektur - und die "Darsteller" die dichtenden Sänger - "Orpheus" - , die Auserwählten aus der Gemeinschaft, die Architekten artikulieren, formen den "Geist", verwandeln das "karge" Gegebene zu Leichtigkeit und Licht. Schwarz' Schriften sind eher Meditationen über Architektur. Wer von ihnen angesprochen sein wollte, mußte sich auf die schwierige Gedankenwelt des Autors einlassen. Schwarz kam niemandem entgegen und blieb daher fast nur in kirchlichen Kreisen bekannt.⁹⁰⁾ Aber selbst da suchte man vor allem nach Belegstellen für die Symbolik einzelner Kirchen.

Schwarz versucht stets grundlegend zu sein. Er denkt in Ganzheiten, innerhalb derer er antithetisch verfährt.

Das Gegesätzliche ist ihm Mittel, verschiedene Seiten oder Möglichkeiten einer Sache oder eines Problems gegeneinander abzugrenzen und einzuordnen, nicht aber auszuschließen. Die Ordnung von Gegebenheiten, ihr Stellenwert in der Gesamtheit, ist für ihn wichtiger, als eine eigene Position zu vertreten. Das heißt aber keineswegs, daß Schwarz auf Neutralität bedacht ist. Er hat vielmehr die Vorstellung, daß zur Realität viele Aspekte, oft widersprüchlicher Natur, gehören, die man nicht leugnen, wohl aber in eine Ordnung zueinander setzen kann.

In seiner letzten Konsequenz ist dieses Denken ein hierarchisches. Für Schwarz ist die Welt sinnvoll geordnet und gestuft, wobei die Grenzen der Ordnungsstufen eingehalten werden müssen. Ein kleines Beispiel für dieses Denken ist seine philosophisch-theologische Darstellung der Stufung des Sehens. Als erstes sähe man die Form und ihre Umrisse. Danach das Lebendige in der Form. Tieferes Sehen ist nötig, wenn man das Gute oder Böse im Lebendigen erkennen will und unendlich schließlich wird die Tiefenschichtung auf dem Wege zu Gott: "Die Schau, die das Lebendige im Geformten wahrnimmt, wird wegen ihrer eigenartigen Tiefe leicht für das letzte Erlebnis gehalten, das dem Beseelten gegenüber möglich ist. Aber das ist sie noch nicht; Intuition ist noch keine Wesenserschöpfung. Die Dinge sind unergründbar tief geschichtet und je mehr wir selbst aus Tiefen leben, desto mehr Tiefen antworten aus den Dingen. Das Maß der Schau richtet sich nach der Größe der Bereitschaft. Ein ganz großer Durchbruch zur Tiefe sei genannt: Der zur Schau, ob ein Ding gut oder böse sei, ob darin Gott oder Satan wohne; zur Schau wie sie sich dem Heiligen auftut.

Doch auch hier sind die Welten geschichtet und beschlossen. 'Visio beatifica' und 'Vita beata' sind ins Unendliche gestufte Möglichkeiten des Lebens in Gott. Hier liegt auch der Sinn der großen sakramentalen Scheiden: Taufe, Geistempfangnis, Ehe, Weihe des Priesters, nämlich: solche Weiten zu öffnen. Gütige Weisheit der Heilsordnung bewahrt unreifes Leben, daß es nicht vor der Zeit in Tiefen - Weiten eindringe.

"Das Gesetz der Scheiden antastet heißt, das Leben gefährden."⁹¹⁾

Nachdrücklich weist Schwarz darauf hin, daß die Ordnungsstufen keine fließenden Übergänge dulden. Es ist ein wesentliches Merkmal hierarchischen Denkens, daß jede Stufe klar umrissen ist. Nur dann lassen sich Ordnungen erkennen. Von dieser Voraussetzung geht die Weltsicht von Schwarz aus und ist von daher in ihrem Kern erst verständlich.

An oberster Stelle seiner Weltordnung steht der "Geist". Er ist etwas Absolutes, kein Gegenstand der Wesenserörterung. Nur beiläufig scheint darauf hingewiesen zu werden, daß er den Hang "nach Einsicht, Glut und Unendlichkeit hat".⁹²⁾ Viel wichtiger ist seine Lokalisierung, genauer seine Stellung zum Weltganzen. Hier befindet er sich "jenseits" des Organischen, in den "Einöden" des Kosmos.⁹³⁾ Die Einöden sind der Ort der "exakten", d.h. abstrakten Formen.⁹⁴⁾ Es ist die Welt des Makro- und Mikrokosmos, die Schwarz auch "leblose Natur" nennt.⁹⁵⁾ Das menschliche Dasein ist Teil dieser "Einöden", denn die "toten" Formen der Atome und Moleküle bauen das Leben auf. "Ist es doch die grandiose Leistung der produktiven Naturwissenschaften, daß sie eine geheimnisvolle Gleichung der mikro- und makrokosmischen Einöden ent-

deckten..." Nun wüßten wir "daß etwas in uns 'ist wie sie' ".⁹⁶⁾ So gehören also zum Menschen, analog zum Weltganzen, die "leblose Natur", das Organische, auf das Schwarz nicht näher eingeht, und der Geist. Der Geist ist nicht identisch mit der "leblosen Natur", obwohl er zu den "Einöden" gehört, sondern ihr polar entgegengesetzt. "Denn eine tief geheimnisvolle Analogie der inneren Struktur läßt den Geistpol des Menschen geradezu als die Erfüllung seines Naturpols erscheinen. Die niedersten und höchsten Bezirke des Daseins zeigen geheimnisvolle Korrespondenzen, in denen die äußersten Spitzen des Lebens fast ringförmig geschlossen scheinen, tiefste Notwendigkeit und höchste Freiheit sich in analoger Gestalt überdecken. In letzter Wahlverwandtschaft antworten Natur und Geist, die beiden Einöden jenseits des Organischen, einander."⁹⁷⁾ Die Polarität bedeutet zwar einen gewissen Kräfteausgleich, aber Schwarz läßt keinen Zweifel darüber, daß qualitativ Unterschiede bestehen. Die Natur bezeichnet die "niedersten Bezirke" des Daseins, der Geist die "höchsten". Die Natur sei abstrakt, leblos und gewaltsam, der Geist "klar", einsichtsvoll, voller "Glut und Unendlichkeit", schreibt er an einer anderen Stelle.⁹⁸⁾

Schwarz unterscheidet also antithetisch verschiedene Komponenten des Lebens, ordnet und stuft sie ein und weist darüber hinaus auf ihre gemeinsame "Ganzheit" hin. Denn das Geistige geht durch das Organische durch,⁹⁹⁾ so wie dieses "eingebettet" ist in die Abstraktion.¹⁰⁰⁾

Diese Weltsicht bildet den Hintergrund für ein Thema, das Schwarz in jener Zeit vor allem beschäftigte: die **T e c h n i k** . Ihr widmete er sogar ein Buch "Wegweisung der Technik".¹⁰¹⁾ Um Ihre Bedeutung zu unterstreichen,

wird sie in kosmischen Bezug gesetzt, eingeordnet und Teil dieser "Ganzheit". Jedenfalls ist das Leitmotiv der frühen Schriften die Technik, während das kosmische Weltbild nur durch die Analogien zu ihr herausgefiltert werden kann. Das Interesse für die Technik ist in den zwanziger Jahren etwas Selbstverständliches. Schwarz' Ansichten dazu sind nur insofern sinnvoll zu erörtern, als sie den Bezug zum "technoiden" Kirchenbau bringen, - so nannte man die Richtung seiner eigenen Entwürfe.¹⁰²⁾ Schwarz hatte erkannt, daß die Sprache seiner Zeit eine technische sei. "Man kann nicht mehr ernsthaft auf die neuen Verkehrsmittel verzichten."¹⁰³⁾ Sie beschränkt sich nicht auf die Verkehrsmittel, obwohl diese oft als Prototypen der Technik galten.¹⁰⁴⁾ Die Technik umfaßt das ganze Leben, bezieht Kunst, Mensch und Ding gleichermaßen mit ein. Das kann sie, weil Schwarz darin "die Form der Abstraktion"¹⁰⁵⁾ sieht, sie grundsätzlich sehr weit faßt. Als abstrakte Form steht sie in Analogie zur "leblosen Natur". Andererseits erscheint sie der Natur gegenüber auf einer anderen Ebene. Sie ist das Produkt schöpferischen Geistes, d.h. eine Urproduktion, denn es gab sie vorher in der Natur nicht: "Technik ist ganz allgemein echte Urproduktion. Das heißt, sie zielt als poietischer Vorgang auf Existenz einer Welt, die vorher noch nicht da war und die sich nur hier und nur mit 'technischen' Mitteln verwirklichen kann. Im technisch-produktiven Akt ü b e r s c h a t t e t menschliche Schöpfungskraft Natur, soweit diese offenbarend und schaffend be-
gabt ist. Das Ergebnis dieser Kooperation, Werk, wird so durchaus der Natur enthoben. Seine geistdurchdrungene Sphäre könnte der Naturvorgang aus sich niemals erreichen und läßt sich aus ihm auch nicht erklären: es ist menschenbezogene Welt, geordnet und verstehbar nach den Ge-

setzen menschlichem Geistes; es ist sich selbst überhebene und darum über-natürlich gewordene Natur".¹⁰⁶⁾

Man könnte daraus den Schluß ziehen, daß die Technik auf einem höheren Niveau als die Natur steht. Tatsächlich stimmt dies aber nicht. Schwarz erinnert daran, daß die Natur "sich der Formung durch Menschenhand" entzieht. Diese ist, wie bereits erwähnt, dem Geistigen als anderer Pol entgegengesetzt und hat den "Hang" zu Gewalt.¹⁰⁷⁾ Wird also menschlicher Geist auf Natur angewandt, so kann das "Werk" entweder mehr "Natur", d. h. "schwer und dunkel-gewaltsam" werden, oder "hell und klar" wie Geist.¹⁰⁸⁾ " 'Technik' verheißt zugleich Gewalt und Größe", schreibt Schwarz am Anfang seines Buches "Wegweisung der Technik".¹⁰⁹⁾ Bemerkenswert ist, daß er "Gewalt und Größe" als die faszinierende Möglichkeit der Technik begreift und primär nichts Negatives daran findet. Schon 1924 hatte Schwarz in der Bejahung der Abstraktion "heroische Größe" erkannt.¹¹⁰⁾ Denn die abstrakte Form gibt die Möglichkeit, überindividuell zu sein und monumentale Größe zu erlangen. Sie zu erkennen und zu nutzen erfordert "heroische Größe".

Schwarz meint nicht, daß abstrakte Form an sich monumental sei, sondern sie werde es erst in der **S e r i e**. Serienproduktion ist aber wichtigstes Kennzeichen der Technik. Ein ganzes Kapitel des Buches "Wegweisung der Technik"¹¹¹⁾ beschäftigt sich mit diesem Phänomen. Serienproduktion betrachtet Schwarz auf zwei verschiedenen Ebenen: rational stellt sich ihm die Frage nach dem Nutzen des seriellen Produkts für den Menschen, irrational nach dem Prinzip, dem "Gesetz der Serie".¹¹²⁾ Der Schwerpunkt liegt erwartungsgemäß beim übergeordneten Prinzip der Serie. Die rationale Seite konzidiert der Serienproduktion Verbesserung der Lebensqualität. Ihre "angebbare Methode soll ein Ding von ge-

sicherter Güte herstellen; sie garantiert eine Qualität, die man ohne das erprobte Verfahren ungleich schwerer oder gar nicht erreicht hätte. In endlosen Wiederholungen findet das Verfahren die Linie des geringsten Widerstands und nähert sich dem idealen Nutzeffekt. Planvolle Ausnutzung dieser Tatsache ermöglicht auch dem Armen sein Leben mit gut gearbeitetem Besitz zu bereichern und ziemlich mühelos zu verbringen. Sie gibt aber auch die gewünschte Ausgangsstellung zu neuen Fortschritten und sichert die einmal gemachte Erfindung vor dem Vergessen. Zum Begriff der Serie gehört einwandfreie Beschaffenheit und Zuverlässigkeit des Produkts."¹¹³⁾ Serienproduktion ist für Schwarz überhaupt gleich mit allgemeinem Wohlstand, denn sie setzt als Abnehmer "Massen" voraus, "das heißt aber konsequent: Leute, denen es durchaus nicht schlecht geht."¹¹⁴⁾

Ein weitaus höherer Wert der Technik und Serienproduktion liegt darin, daß sie den Menschen frei macht. Im Vergleich zum vorigen Jahrhundert zeige sich ein deutlicher Fortschritt im sozialen Bereich und in der zunehmenden Freiheit des Einzelnen: " Seht euch diese Werke an, wie sie in Wirklichkeit sind. Gewiß, Fabriken, Sportbahnen, Siedlungen. Aber sind das denn noch die gleichen Dinge, die wir gestern so nannten? Sind das noch die gleichen Greuelstätten des verwüsteten Menschentums? Sicherlich nicht mehr.

Diese Siedlungen haben doch fast alles schon verlassen, was das Arbeiterviertel gestern noch kennzeichnete, den verbauten Block mit seinen Hinterhäusern und lichtlosen Höfen, seinen überfüllten Räumen, seiner aufreizenden Front, und sie richten sich in klaren Baureihen zur Sonne, sie entstehen als das Produkt einer sorglichen Beachtung aller Erfordernisse würdigen Wohnens. Gewiß sind

es noch Fabriken, aber gestern war die Fabrik doch noch anders: eine Stätte mühseliger Quälerei und eigentlicher schwerer Arbeit, und langsam wird auch hier der 'Mensch' frei, sehr langsam vielleicht und nicht überall... und dennoch, es gibt Stellen, da wurde der Arbeiter Herr und gerade solche scheinen uns überzeugende Bilder der Zukunft zu sein: etwa die Zentralen elektrischer Kraftwerke oder die übersichtlichen Anlagen neuer Hochdruckmaschinen. Wo gestern noch quälende schmutzige Arbeit der Massen geschah, da stehen heute wenige als Herren..."¹¹⁵⁾

Eines Tages könnte die Arbeit überhaupt verschwinden, durch die zunehmende Technisierung, und der Mensch wäre frei und ein Herr.¹¹⁶⁾ Für Schwarz ist die Arbeit die niederste Stufe menschlicher Betätigungen. Er meint, "daß nur die geringen Güter sich erarbeiten lassen und daß, je edler eine Sache ist, desto geringer und nebensächlicher das ist, was an ihr Arbeit ist. Was sich in Spiel und Rausch schenkt, was schon leicht ist und nicht erst von seiner Schwere befreit werden muß und die Gnade selbst spottet der Arbeit. Wer empfände nicht die Verbiegung, wenn man die Kategorien des Adels oder des Gebets auf die graue und mühselige Arbeit anwendet, den heimlichen Ausfluß jenes dürrer Ethizismus, der etwas erst eine Tugend heißt, wenn es widerlich und schwer ist? Die Religionen beten im Festkleid und untersagen die Arbeit an den Tagen des Herrn, ihre Vollkommenheitsstände sollen sich der schweren Arbeit enthalten, um ledig zu bleiben."¹¹⁷⁾

Soweit kann Technik und Serienproduktion, rational gesehen, von großem Nutzen sein. Aber Schwarz interessiert viel mehr das Prinzip der Serie oder der "Masse", d.h. das menschliche Gegenüber der "Serie". Hier erscheint ihm das Prinzip zutiefst irrational: "Schon die Gestalt,

die sich in Reihen vervielfacht, braucht nicht rational zu sein - und sie ist es eben nicht. Das Prinzip vollends spottet jeder Rationalität. Mit der Gewalt des entfesselten Triens schleudert es in ewig gleicher Wiederholung das ewig gleiche Werk ins Dasein. Dem unbefangenen natürlichen Blick ist das ein beängstigendes Erlebnis."¹¹⁸⁾

Das "beängstigende Erlebnis" setzt jenes von Schwarz für die Technik beschriebene Merkmal der "Gewalt und Größe"¹¹⁹⁾ voraus und es hat, wie vorausgeschickt wurde, nicht unbedingt etwas Negatives zu bedeuten. Es ist eher ein klassisches Beispiel für das antithetische Denken von Schwarz. Um die zugrundeliegende, vermeintliche Widersprüchlichkeit besser verstehen zu können, muß man ausführlicher auf Schwarz' Argumentation eingehen. Die Serie bzw. Masse ist für ihn ohne Individualität. Das Individuum hat privaten Charakter, ist darin eng, tief und hat eine Seele. Die Masse oder Serie sprengt diese Enge des Individuellen zu überindividueller Größe: "Diesselbe Wandlung, welche die Dinge von ihrer personalen T i e f e abschneidet, überhebt sie ihrer personalen E n g e und öffnet ihnen die Aussicht auf überindividuelle Größe. Die Schranke der Weltförmigkeit, das Persongesetz, läßt sich hierdurch brechen: Die Dinge verlieren Heil und Seele, aber sie gewinnen dafür die dunkel-großartigen Kategorien der Gewalt, der Macht, der Übermenschlichen Größe. Sie verlieren Maß und Heimlichkeit und gewinnen 'Ewigkeit' und Wucht."¹²⁰⁾ Man sollte diese Sätze nicht dahin mißverstehen, daß Schwarz den einzelnen in der Masse keine eigenständige Existenz zubilligt. Wie noch zu zeigen sein wird, ist diese allerdings in sein Inneres verlegt. Nach außen ist die Gleichförmigkeit jedenfalls Bedingung einer Serie und Masse. Nach Schwarz' Worten "sind die Dinge von ihrer personalen T i e f e " nur abgeschnit-

ten, nicht entledigt.

Als Beispiel für die "Wucht" serieller Größe führt Schwarz überraschenderweise die alten Kulturen des Vorderen Orients an. Damit ist klar, daß er die "Größe" serieller Dinge bzw. Massen nicht in ihrer unendlichen Zahl allein sieht, sondern in ihrer Komposition, in ihrer gemeinsamen Ganzheit: "Ein Beispiel großen Stils hierfür geben uns manche alte Kulturen. Es sei erinnert an die Monumente mesopotamischer Architektur, an die Stadtbaukunst von Babylon. Diese ganze Kunst, angefangen von ihrem Material, dem immer gleichen Ziegelstein, bis zu den endlosen Reihen gleichförmiger Mauertürme, bis zu den Friesen großer Ungeheuer ist aufgebaut auf dem Prinzip mehrmaliger Existenz der gleichen Gestalt, und dieses Verfahren erst steigert groß erfaßte Formen zum Ausdruck der Gewalt. Babylon hat keine Seele - darin war das Urteil der Geschichte wohl richtig - aber Anlagen wie die Straße des Ischtartors sind unvergleichlich monumental, und glaubt man Form als A u s d r u c k , so stellte sich hier ein Volk dar, das in diesen Formen zu leben wußte, o h n e der Ratio zu verfallen, das aber Götter anbetete, deren Attribute solche der maßlosen Gewalt waren..."¹²¹⁾

Die enge Verquickung von "Gewalt" und "Größe" ist so vorherrschend bei Schwarz, daß er schließlich in höchster Steigerung des Gedankens folgenden Schluß zieht: "Darum verlangt eine Zeit, deren Form Serie sein soll, ein Geschlecht kühner Gründer, verwegener Machthaber. Im äußersten Falle verlangen die Massen den Diktator als einzige Hilfe, ohne diese müssen sie verkommen."¹²²⁾ Seine irrationale Sicht der Serie bzw. Masse birgt den gefährlichen Gedanken des Despotismus. Umsomehr muß das auffallen, als Schwarz seine eigene Zeit eine serielle nennt.

"Jedenfalls ist sicher, daß sich r e i n personal heute nicht mehr leben läßt. Die breite Menge serienhafter Dinge, ihrerseits S y m b o l e für veröffentlichte Lebensbezirke, läßt sich nicht mehr fortschieben."¹²³⁾

Schwarz war sich der Gefährlichkeit seiner Gedanken durchaus bewußt: " Der Begriff hat eine Tendenz zur Despotie in sich."¹²⁴⁾

Eine technisierte Welt, deren Merkmal "Gewalt und Größe" ist, hat eine Chance, sich der Gefahr der Despotie zu entziehen. Man muß sich nur wieder daran erinnern, daß Schwarz die "übernatürliche" Technik als ein Werk von "Natur" und "Geist", d.h. von "Gewalt" und "Größe" definiert hat.¹²⁵⁾ Die Rettung kann demnach allein der Geist bringen: "Im Geist erst werden - so glauben wir - die Gewalten ihren Gegner finden, denn im allertiefsten Sinne ist nur 'Geist' dieser 'Natur' gewachsen"¹²⁶⁾

Das heißt aber, auf Serie angewandt, daß der Geist in ihr sich zeigen muß. Das wiederum hängt von der Ausgangslage ab. Auch die Serie geht von einem ersten Produkt aus. Soll die Serie positiv wirken, so kommt es auf die "Tat" am Anfang an: " Serie k a n n groß sein. Aber nur dann, wenn eine einmalige, echte und große T a t an ihrem Anfang steht."¹²⁷⁾ Diese "Tat" geht von einem "gründenden Gedanken" aus. Die Wirkung der Serie hängt allein von ihm ab. "Es besteht die Möglichkeit, alles was dem G l i e d an Individuation, an Würde und Entfaltung fehlt, d e m g r ü n d e n d e n G e d a n k e n s e l b s t zukommen zu lassen und von dorthin einen tiefen Sinn über die Glieder auszubreiten. Das eröffnet Aussichten auf eine besondere Art von Größe."¹²⁸⁾ Die vom "gründenden Gedanken" ausgehende "Tat" kann nur von einer schöpferischen Persönlichkeit ausgehen. Denn wie das Individualprodukt seinen Meister hat, so auch

die Serie. Damit steht der "Gründer" der Serie aber auch weit über dem Meister des Einzelprodukts, denn "diese Kette verlangt viel mehr und viel Höheres von ihrem Begründer als je ein einzelnes Werk...."¹²⁹⁾ Die Größe der gründenden bzw. herrschenden Persönlichkeit, die an anderer Stelle auf den Künstler übertragen wird, ist ein Kernthema bei Schwarz. Die Verantwortung für die Dinge und "Massen" liegt allein bei ihnen, nicht etwa bei der Summe der Individuen, d.h. der "Gesellschaft". Es ist nicht zuletzt dieses Verständnis der großen Persönlichkeit, das ihn zum erbitterten Gegner des Bauhauses macht. Aber wenn man die Schriften durchliest, fällt bald auf, daß die Auffassung von Schwarz zur "Persönlichkeit" gewisse Schwächen hat.

Zunächst erhält es seine Bestärkung im persönlichen "Heldentum" Christi. "Unser Weg geht zu Persönlichkeit und Werk. Denn im Christentum als dem Bilde des leidenden, siegreichen Gottmenschen und seines schweren Werkes haben wir die Gewähr, daß menschliches Heldentum möglich ist und daß es gefordert wird."¹³⁰⁾

Doch trotz der Betonung der großen Persönlichkeit, die übrigens durch die expressive Wortwahl "Wucht", "Glut", "Macht", "Gewalt", begleitet und unterstrichen wird, ist seine tatsächliche "Macht" auf Spezielles beschränkt. Schwarz läßt selbst keinen Zweifel darüber, daß Serie eine Ganzheit ist, die alle Bereiche des Daseins umfaßt. Die "Gründer" bzw. "Schöpfer", "Machthaber" oder Künstler stehen aber jeweils vor einer begrenzt wirkenden Serien- "Tat". Schwarz übergeht völlig den Begründer der Serie als Ganzheit. Dafür macht er dann die Zeit allgemein verantwortlich: "sollte die Form der Zeit... Serie sein, so müßte sie getragen und durchglüht sein von echten Personkräften".¹³¹⁾

Die Zeit bzw. die "Verhältnisse" entziehen sich völlig der Entscheidung des Einzelnen: Es "steht dem Einzelnen gar nicht die Entscheidung offen, sondern sie wird durch die Verhältnisse für ihn getroffen. Die Verhältnisse müssen darum so gestaltet werden, daß sie aussichtsvoll sind und sich verantworten lassen."¹³²⁾ Hier wird offenbar die Gesamtheit der Gründer, Künstler, Schöpfer und Machthaber angesprochen, da nur ihnen "Tat" gegeben ist. Jeder muß in eigener Verantwortung dazu beitragen, daß die "Verhältnisse" gelingen. Er kann aber eben nur beitragen und sie nicht souverän bestimmen.

Es gibt noch ein zweites Problem, das mit der Personalmacht verbunden ist, und das betrifft den Menschen selbst. Zu seiner "Lebensganzheit" gehören, wie anfangs gezeigt wurde, neben dem Organischen die widersprüchlichen Pole der "Einöde", nämlich die gewaltsuchende Natur und der einsichtige Geist. Die Verantwortlichkeit des Einzelnen ist unter dieser Voraussetzung nicht selbstverständlich gegeben. Andererseits verpflichtet die Größe der seriellen "Tat" den "Gründer" zu äußerster Mäßigung, Besonnenheit und Vorausschau. Es wäre ganz gegen Schwarz'-sches Verständnis von Schöpfung, erwartete man eine Art demokratischer Kontrolle des "Gründers". Das würde eine Rückwirkung der "Serie" bzw. "Masse" auf den "Gründer" oder "Machthaber" bedeuten, das Produkt wäre also gegenüber dem Produzenten gewissermaßen autonom was unlogisch wäre.

Stattdessen muß die Persönlichkeit "gebildet" werden. Und zwar so lange sie noch Teil der "Masse" ist. Es muß ihr ermöglicht werden, einen Standort außerhalb der Serie oder Masse zu beziehen. In seiner so gewonnenen "Einsamkeit" kann er die Serie oder Masse von "außerhalb" beobachten und bewerten.¹³³⁾ Damit schafft er sich auch

eine gewisse Freiheit. Bildung bedeutet also die Fähigkeit zu transzendieren: "Indem nämlich dem Menschen ein transzendenter Standort geöffnet wird, gewinnt er die Fähigkeit, zu transzendieren und bewahrt sie auch dann, wenn er in den Serienverband untertaucht."¹³⁴⁾ Schwarz sagt schließlich ganz deutlich, wie er sich dieses "Transzendieren" vorstellt: "Daß solche Einsamkeit, aus der die Fähigkeit, zu transzendieren, wirklich gewonnen wird, in großer Tiefe gesucht werden muß, ist sicher, und vielleicht kann die letzte, wahrhaft rettende Tiefe nur auf dem Wege der Kontemplation erreicht werden, oder - um nicht mißverstanden zu werden - in echter Religion."¹³⁵⁾ Aus solchen "freien" Gliedern der Serie oder Masse läßt sich eine Gründerelite rekrutieren, die der Serie einen positiven Inhalt geben kann.

Diese müssen dann wieder um die Rettung der Person bemüht sein. Jedenfalls wirft er den materialistischen Ideologien seiner Zeit vor, sie betrieben nur "soziale Hygiene" ohne "Personrettung". Unter sozialer Hygiene versteht er: "gesunde Wohnung, Beschränkung der Arbeitszeit, Sicherung gegen sozialen Notstand, Volkssport und dergleichen. Die Bewegung zielt nicht auf Personrettung sondern auf soziale H y g i e n e . Sie zu sabotieren, wäre heute natürlich verbrecherisch. Gleichwohl muß man sich über ihre Enge und Unzulänglichkeit klar sein. Sie hebt nicht aus dem Serienraum heraus, sondern dehnt diesen im Gegenteil auf Haus und Erholung aus."¹³⁶⁾

Die Bildung der Persönlichkeit zielt auf deren Unterbewußtsein. Sie soll ins "lebendige Sein der Persönlichkeit"¹³⁷⁾ übergehen. Das ist wichtig, denn die Schöpfungsimpulse der Person selbst sind unbewußt, intuitiv: So ist "der zeugende Vorgang ein von Grund und Wesen unwissender, sich selbst nicht begreifender Prozeß."¹³⁸⁾

Da "Zeugung" aus Unbewußtsein steigt, also auf ein wirkendes "Daimonion" deutet,¹³⁹⁾ muß nicht unbedingt etwas Gutes entstehen. Hier kann demnach Religion als unendlich tief eindringende Kraft die richtigen Impulse geben.¹⁴⁰⁾

Zeugung hat also primär nichts mit "Geist" zu tun, denn "Geist" ist bei Schwarz immer etwas Positives. Es gibt aber dennoch so etwas wie eine "Zeugung" aus reinem Geist. Dann ist es, jenseits des Organischen, die eigentliche Verbindung des Menschen zu Gott. Auch Gott hat, oder besser, ist "Geist". Er schafft als "Geometrie treibender",¹⁴¹⁾ die klaren Gebilde des Geistes die Atome und Moleküle, sowie den Makrokosmos in stereometrischer Form. Solche Zeugung aus reinem Geist vermag auch der Mensch, indem er zweckfreie Gebilde der Geometrie schafft.

"Und dort auch, an den äußersten Rändern seiner Existenz, errichtet er seine größten und stolzesten Kathedralen; dort erbaut er sich seine einsamsten Welten, gebildet aus den geistdurchdrungenen Urkörpern der Stereometrie, den edlen Funktionsbögen mathematischer Kurven, Welten die sich bewegen nach Gesetzen, die ähnlich sind denen der Mechanik, in den herrlichen Bewegungsformen der Linien, der Kreise, Ellipsen und Parabeln, Welten, die in den Farben des Spektrums leuchten, namentlich im tiefen Blau und glühenden Rot, im reinen Weiß und tiefen Schwarz...Hier wird die Formsprache der Atome, das Gesetz der Natur bejaht durch eine höchste Bildkraft des Geistes, der in ähnlichen Symbolen das Letzte über Menschheit und Gott aussagt; die Mathematik der mechanischen Welt erlöst durch eine Geometrie des Geistes."¹⁴²⁾

Diese zweckfreien reinen Geistgebilde bezieht Schwarz vor allem auf die Kunst, genauer auf die Baukunst, noch genauer auf den Sakralbau. In der bisherigen Zusammenfas-

sung der Weltanschauung von Schwarz hatte die Kunst höchstens sekundären Stellenwert, aber konnte hintergründig stets in das Ganze einbezogen werden. Die folgenden konkreten Erörterungen zu Baukunst und Kirchenbau können sich daher auf diese allgemeine ideologische Basis stützen.

Schwarz teilt die Architektur in drei Stufen ein: "Es gibt ein Bauen, das ist einfach den Dingen treu und gibt ihnen Recht, ein anderes will erhaben sein und das Leben erheben;... ein drittes, das ist G e s c h e h n i s , Schöpfung, und seine Werke sind Wesen, Geschöpfe, die über alle deutlichen Zwecke spotten, die gut oder böse sein können und in denen das Leben einer großen Gemeinschaft geläutert oder verdorben wird."¹⁴³⁾

Die erste Stufe kann vielleicht am besten mit einem sachlichen, zweckgerichteten Bauen gleichgesetzt werden. Die zweite Stufe ist ebenfalls zweckgebundenes Bauen, das aber "groß und bedeutsam geformt"¹⁴⁴⁾ ist. Zu dieser Architektur zählt Schwarz ganze Stilepochen, wie die italienische Renaissance und die römische Antike. Beide wären "'groß' ohne eigentlich 'tief' zu sein".¹⁴⁵⁾ Dieser Stufe entsprechen, nach Schwarz, z.B. auch der Stuttgarter Bahnhof von Bonatz und die Warenhäuser von Mendelsohn.¹⁴⁶⁾ Die höchste Stufe des Bauens ist zweckfrei. Zweckfreies Werk allgemein hat transzendente Schönheit.¹⁴⁷⁾ Als Beispiel für diese Stufe gibt Schwarz die Intentionen des Expressionismus, besonders Poelzigs an. Solche "Schöpfungen" gehen in ihrem Anspruch weit über menschliche Maßstäbe hinaus, ja mögen sogar ihren "Schöpfer" selbst erdrücken: "... es kann nämlich einmal gerade sehr auf Bau und Werk ankommen und wenig auf die Menschen. Man hat das oft ein Unrecht genannt und den großen Baumeistern der Weltgeschichte Vorwürfe gemacht, daß wegen ihrer Kon-

struktionen die Menschen leiden mußten. Das ist aber nicht richtig, und es übersieht, was eigentlich ein Werk ist.... Bauen heißt ja nicht nur dem Leben ein Gehäuse schaffen, sondern auch Leben verschenken, an ein Werk, dem es dann vielleicht später klein zu Füßen steht. Die ganz großen Bauten, Türme, Tempel und Gräber, sind uns zugleich auch die fernsten."¹⁴⁸⁾ Dieses Bauen ist genau genommen eine übermenschliche Leistung: "Baukunst ist eine Urkraft, die aus Urtiefen aufspringt; unverklärbar und nicht zurückzuführen, Urphänomen."¹⁴⁹⁾ Die Assoziation zum begnadeten Künstler, durch den Gott schafft, ist sicher nicht weit hergeholt. Eigentlich ist dieses Werk auch nicht für den Menschen bestimmt. Schwarz zählt Türme, Tempel, Gräber auf, d.h. Grenzgegenden des menschlichen Lebens, die Gegenden, die die Verbindung zu Gott schaffen. Wo aber "Großes in würdiger Form" sich verewigt,¹⁵⁰⁾ da entsteht Monument. Das braucht sich nicht auf Architektur zu beschränken, vielmehr kann jede Tat Monument sein. Immer wo Leben "in einen Zustand der Endgültigkeit" übergeht¹⁵¹⁾ ist Monument. Für die Baukunst gilt dies aber in besonderem Maße. Hier zeigt sich vor allem, daß Monument nicht nur "Kunst" ist. Eine gotische Kathedrale etwa ist, nach Schwarz, zugleich "Technik", "Kunst" und "Religion".¹⁵²⁾ Es sei auch wieder an die Monumente der alten Kulturen erinnert.¹⁵³⁾ Von diesem Verständnis eines Monumentes unterscheidet sich jenes über den Monumentalbau. Dieser gehört sogar der niedereren Stufe des Bauens an. Nach Schwarz ergeben ihn "groß und bedeutsam" geformte Bauglieder, also Portal, Wand, Boden, Decke, Fenster, Treppe, wobei eine weitgehende Zweckgebundenheit des Baues bestehen bleibt.¹⁵⁴⁾ Daß Schwarz zwei Arten von monumentaler Baukunst unterscheidet, hat folgenden Grund: Dadurch kann er eine Bau-

richtung der 20-er Jahre unterstützen, den sog. Monumentalbau. Die Gegner dieser Richtung vertraten den "Zweckbau" bzw. "Sachlichkeit". Das aber ist für Schwarz die unterste Stufe des Bauens.

Die zweite Stufe ist jedenfalls für Schwarz die bestmögliche für den Alltag des Menschen. Die dritte Stufe entzieht sich zwar auch nicht völlig einem "Zweck", aber dieser hat nur noch wenig Anteil am Ganzen. "Niemand wird sagen, die Pyramide sei kein Bau und doch wie kleine Herberge gibt ihre Grabkammer."¹⁵⁵⁾

Innerhalb der dritten Stufe nimmt der Kirchenbau eine hervorragende Stelle ein. Er gilt als die allerhöchste Baukunst. 1924 schrieb Schwarz sogar: "Erst eine Architektur, welche die Fülle der Dinge und die Fülle Gottes begreift, ist wahre Baukunst. So entsteht S a - k r a l b a u ."¹⁵⁶⁾

Schwarz faßt hier Können in einem weiten Sinne jenseits von bloßer "Kunst". Wenn Schaffen aus "Urkräften" der "Bildung" d.h. der "Seele" bedarf, dann sakrale Kunst, die "gotterfüllte Seele".¹⁵⁷⁾ Daher muß der Kirchenbauer sowohl ein guter Baumeister sein, als auch glauben.¹⁵⁸⁾ Der christliche Künstler "unterliegt göttlicher Leitung."¹⁵⁹⁾

Als höchste Kunst steht der Kirchenbau auch stets im Mittelpunkt des Bauschaffens aller Zeiten: "... so wird das Thema der 'Kirche' immer der heimliche, wenn auch mitunter verschwiegene Mittelpunkt der Baukunst bleiben, und wer zu hören weiß, der merkt, er ist es auch heute und um ihn drehen sich die Auseinandersetzungen, in dem was sie sagen und mehr in dem was sie verheimlichen und bei dessen Nennung sie unruhig werden"¹⁶⁰⁾

Den Kirchenbau seiner Zeit glaubte Schwarz völlig im Chaos befindlich. Er sei von drei widersprüchlichen

Strömungen beherrscht: einer historistischen, einer romantisierenden und einer technischen.¹⁶¹⁾ Auffallend ist, daß er der technoiden Richtung skeptisch gegenübersteht, hatte er doch gerade seine Fronleichnamskirche im Bau: "Diese Form ist für den Kirchenbau noch nicht bereit. Betende Menschen finden sich nicht in ihr wieder, und sie enthält noch zuviel von der Welt der Lagerhäuser und Bahnhöfe und zu wenig von der Welt der Frömmigkeit."¹⁶²⁾

Tatsächlich ist diese Textstelle als eine Art Selbstkritik von Schwarz interpretiert worden.¹⁶³⁾ Das muß sie aber nicht sein. In seiner Fronleichnamskirche konnten die Gläubigen noch gar nicht die "Welt der Lagerhäuser" wiederfinden, da sie zur Zeit dieses Ausspruches, 1930, erst im Bau war. Es steht ferner außer Zweifel, daß Schwarz zumindest versucht hatte, sie als transzendenten Ort zu konzipieren. Er glaubte sicher, sich von dem "zuviel von der Welt der Lagerhäuser und Bahnhöfe" entfernt zu haben. Er selbst bezeichnete den Bau als jenseits von Zweckbau und Kunst.¹⁶⁴⁾

Grundsätzlich wollte Schwarz die technische Richtung im Kirchenbau allmählich durchsetzen.¹⁶⁵⁾ Er empfand sie so zeitgemäß, daß er befürchtete, der Kirchenbau sei widerlegt, wenn er sie nicht übernehme:¹⁶⁶⁾ Denn: "Eine Zeit hat eine architektonische Sprache, nicht mehrere".¹⁶⁷⁾ Wie oben, S.45 gezeigt wurde, sah er seine Zeit als eine an der Technik orientierte.

Für das Verständnis seiner frühen Entwürfe ist eine weitere, abweichende Vorstellung von Technik zu ergänzen. Im Unterschied zur seriellen Technik sieht Schwarz in dieser etwas "Körperhaftes". Besonders sei sie ein Merkmal seiner Zeit, die vom Spannungsträgersystem früheren Bauens zu vollwandiger Konstruktion übergeht: "Diese neue Verleiblichungsabsicht glauben wir immer deutlicher sehen

zu können. Immer mehr verschwindet das Gitterwerk zu Gunsten vollwandiger Konstruktionen. Die Verwendung biegungsfester Knotenpunkte, die Rückkehr zur glatten Wand neuer Hochhäuser, die Annäherung in fließenden Widerständen bewegter Körper an die 'Tropfenform', die gedungenen Konstruktionen des Maschinenbaus, all das deutet auf Tendenzen des Technischen zu leiblichem Sinn. Verfolgt man die normale Entwicklung eines technischen Gebildes von seiner Erfindung bis zum gegenwärtigen Zustand, so zeigt sich deutlich die Entwicklung zu einer neuen Form: Körper und Fläche beginnen wichtiger zu werden als die liniendünnen Spannungsnetze."¹⁶⁸⁾ Mit dem Körperhaften entsteht der "feste Block".¹⁶⁹⁾ Dieser "feste Block" entzieht sich der Vorstellung des Monumentalen. Aus folgendem Grund: Körperhaftes "Werk" setzt flächenhafte Spannung der Teile zueinander voraus. Nach Schwarz bedingt diese Konstruktion ihre Vergänglichkeit. "Unnötig zu sagen, daß dieses neue Werk viel mehr an den Augenblick, an das Leben und damit an den letztbewegenden Menschen gebunden ist, viel weniger Beruf zu Endgültigkeit und Dauer hat, als irgend eines der früheren Zeit. Seine zarte und vergängliche Schönheit liegt fast nur in der wirklich vollzogenen Bewegung, in der wirklich getragenen Spannung; sie erlischt, sobald diese schnellen, edlen Bewegungen abbrechen, diese Spannungsfelder und Spannungsbogen abreißen... Was nachher übrigbleibt, ist nicht viel mehr als eine leise Erinnerung, ungleich weniger, wie von Pyramiden oder mittelalterlichen Burgen als Ruine bleibt."¹⁷⁰⁾ Angewandt im Kirchenbau, dem "Raumleib"¹⁷¹⁾ Christi, führt das zu der überraschenden Konsequenz, daß auch dieser in einer "technischen" Zeit "vergänglich" ist.

Andererseits erinnere man sich daran, daß jede gro-

Be "Tat" Monument ist. Körperhaftes Bauen schließt solche große "Tat" nicht aus. Monument ist auch immer dann, wenn es über menschliches Maß hinausgeht. "Solange ein Bau und Raum nahe beim Menschen sind, bleiben sie dem Rhythmus des Lebens, den Grundmaßen seines Körpers, Schrittlänge und Leibeshöhe zugeordnet; wachsen sie aber über den Menschen zum Monument auf, dann wird ihr objektives Gesetz stark, sie verlangen nach der Bindung in eine allgültige Ordnung und erst, wenn man die ihnen gibt, kommen sie zur Ruhe. Erst so wird die Gewißheit, daß hier ein erhabenes Werk steht, in dem etwas Großes und Überzeitliches Form wurde, etwas das ist wie der Sternenhimmel und seine gesetzte Bahn, das weit und hoch über dem einzelnen und seinen kleinen Besorgnissen steht, ihm aber doch noch erreichbar bleibt, eben weil es nach Zahlen geordnet ist."¹⁷²⁾ Es ergibt sich so die Vorstellung eines vergänglichen, aber überindividuellen Monuments.

Erläuterungen zu einzelnen Entwürfen

Manche der bisher dargestellten, allgemeinen Gedanken sind auch in die konkreten Erläuterungen von Schwarz zu seinen Entwürfen eingegangen. Dadurch werden diese nicht nur bestätigt, sondern die enge Verflochtenheit von Gedanke und Werk evident. Im Sinne von Schwarz ist das geradzu selbstverständlich. Für ihn sind Entwurf und Schrifttum Werk aus e i n e m "gründenden Gedanken", dem die "Bildung" des schöpferischen Menschen vorangeht. Die Bildung, die ins "lebendige Sein der Persönlichkeit"¹⁷³⁾ eingegangen ist, prägt schließlich jede "Tat".¹⁷⁴⁾

Allen Erläuterungen gemeinsam ist der Wunsch, die jeweilige Kirche als etwas Besonderes aus der Umgebung herauszuheben, meist durch Höhenbetonung und geschlossene Formen. Sei es, daß "ein riesiger Bau mit geschlossenen Wänden" "eine große Ordnung ins Wirrsal" der Straßen und Häuser bringen soll, wie beim Entwurf "Mauer",¹⁷⁵⁾ sei

es, daß Türme "leuchtend über den grauen Häusern einer kleinen Stadt" sich erheben, wie bei der kreisrunden Kirche.¹⁷⁶⁾ Die Fronleichnamskirche sollte ebenso "städtebaulich 'Dominante' werden"¹⁷⁷⁾ wie der Entwurf der Marienkapelle "das Bild der Mutter des Herrn, das groß und betend über einer Stadt steht",¹⁷⁸⁾ darstellen sollte. Auch ohne überlieferte Erläuterungen darf man gleichlautende Intentionen für den Entwurf Wilwaukee annehmen. Wobei die beondere Höhe dort fast wie ein verzweifelter Versuch von Schwarz erscheint, Maßstäbe für eine Wolkenkratzerwelt zu setzen. Dieser Wunsch, die Kirche als "Ein Ausdruck des Geheimnisses, der Geborgenheit, der Weltentrückung, des 'ganz - anderen'"¹⁷⁹⁾ zu kennzeichnen, hängt so eng mit der Vorstellung zusammen, der Kirchenbau bezeichne die höchste Baukunst, daß man kaum daran zu erinnern braucht. Wenn aber allerhöchstes Schaffen, aus reinem "Geist" entsteht, dessen Form "Geometrie" ist, so mußte sie zumindest in einem Idealentwurf gewagt werden. Die Steigerung des Kirchenbaues zu solchen reinen Formen des "Geistes", die in Analogie zum "geometrietreibenden" Weltenschöpfer verstanden sein wollte, bedeutet zugleich die weiteste Entfernung vom Alltäglichen. Das "ganz andere" soll sogar seine Zeitbezogenheit überwinden: Etwa der Entwurf der kreisrunden Kirche soll neben der Zeit stehen und "soll in der Reinheit seiner mathematischen Formen Gott ehren, der 'Geometrie treibt' ".¹⁸⁰⁾ In der bewußten Demonstration des Sakralbaus als das "ganz andere" bekundet sich außerdem das hierarchische Ordnungsdenken von Schwarz. In der Erläuterung zum Entwurf der Marienkapelle gibt er eine allgemeine Begründung für die hierarchisch herausgehobene Kirche, die stellvertretend für alle Entwürfe gelten kann: "Die mittelalterlichen

Christen hatten nicht so sehr viel privates Dasein, und ihre Häuschen blieben sehr klein und beengt neben den Domen. Das war aber sicherlich der richtige Ausdruck, für die innere Wirklichkeit. Äußerlich sieht es ja eigentlich anders aus: Die Menschen sind äußerlich alle fast gleich groß, unterscheiden sich vielleicht nur um die Breite einer Hand. Und doch gibt es eine innere Ordnung unter den Menschen, die sich über alle äußere Gleichheit einfach hinwegsetzt: in ihrer Wirklichkeit sind die Menschen 'groß' oder 'klein' oder sie haben ein Mittelmaß. Diese wahre innerliche Ordnung der großen und kleinen Menschen muß man erkennen lernen und anerkennen und ehren allem falsch-demokratischen Irrtum der Zeit zuwider. Dann geschieht es einmal beim Bauen... wo es um die eigentliche Wirklichkeit geht, daß sich plötzlich die wirkliche Ordnung herausstellt und die äußere Erscheinung so wird wie diese Wirklichkeit ist."¹⁸¹⁾

Selbstverständlich weist Schwarz nicht nur auf die große Rangordnung zwischen den Häusern der Stadt und der Kirche hin. Auch innerhalb der Kirche gibt es eine Stufung von Räumen und Raumteilen. So sieht er etwa bei der "Vierwandkirche" in der Raumabstufung von Neben-, Vor- und Hauptraum geradezu das "Neue" dieses Entwurfs gegenüber anderen zeitgleichen,¹⁸²⁾ und selbst noch bei seiner Fronleichnamskirche betont er: "Die Kirche hat ihre Nebenräume. Auch das ist eigentlich etwas Neues. An die Stelle des Einraums ist eine Raumfolge gesetzt, die zum Hauptschiff ansteigt."¹⁸³⁾ In der Regel muß der Kirchenbesucher bei seinem Gang zum Hauptraum die gestufte Raumabfolge erst durchschreiten, bevor er an sein Ziel gelangt: "Eine Melodie ganz strenger, einfacher Räume führt langsam im Prozessionsweg durch die kleine prismatische Taufkapelle und die Schlucht der Vorkirche... in den gro-

Ben Gottesdienstraum".¹⁸⁴⁾ Der Besucher soll allmählich auf den Hauptraum vorbereitet werden, das Allerheiligste letztes und höchstes Ziel sein.

2 Auf das so wichtige Kennzeichen höchster Baukunst, "zweckfrei" zu sein, weist Schwarz in seinen Erläuterungen nicht eigens hin. Nur beim Entwurf der Marienkapelle bezeichnet er den großen Bogen als zweckfrei, obwohl er die Glocken trage: " Seine eigentliche Aufgabe ist das natürlich nicht, sondern er soll als Form da sein, wie ein alter Kirchturm zwecklos, wie der von Freiburg vielleicht oder von Chartres."¹⁸⁵⁾ Die einzelnen Gestaltungen bis in ihre Details erhalten aber ein so großes Maß an Zweckfreiheit, daß Schwarz sie nicht im einzelnen hervorzuheben braucht. So ist allein schon die "Raumverschwendung" der ins Maßlose gesteigerten Dimensionen von einem Zweck her nicht zu verstehen. Im Detail ist etwa auch ein schwarzer Fußboden, der gegen aufsteigende weiße S25 Wände kontrastiert, wie bei der Fronleichnamskirche, ebensowenig zweckbedingt, wie der Orgelturm der kreisrunden 1 Kirche: " der 'Glockenturm' soll keine Glocken erhalten, sondern die Pfeifen einer großen Orgel, welche immer und ohne Unterbrechung gespielt werden soll, einmal leise und einmal laut, wie die Zeit und das Vorrücken des Tages das erfordern. Es ist dabei nicht nötig, daß jemand diesem Spiele zuhört, da es einfach vor dem Herrn da sein soll."¹⁸⁶⁾

Statt der Hinweise auf das "Zweckfreie" gibt es solche auf das Symbol. Im allgemeinen Denken von Schwarz blieb es ohne Relevanz, d.h. es war kein Gegenstand theoretischer Reflexion. Symbol ist für ihn eng an die jeweilige Form gebunden, d.h. die "Wirklichkeit", die sie ausdrücken soll. Wenn z.B. bei der kreisrunden Kirche im Innern des breiten Zylinders Plattenringe in den Farben des Prismas aufsteigen, dann heißt das: "So wird also die Ge-

meinde durch sieben Ringe eingeschlossen und das soll sagen, daß Gott in der Gemeinde wohnt. Daß die Ringe aber übereinander gelegt sind, das soll daran erinnern, daß er zugleich ü b e r der Gemeinde ist, und daß das Opfer zu ihm aufsteigen soll und seine Gnade dem Lichte gleich auf das Volk herabsinke."¹⁸⁷⁾ Auch der Bogen der Marienkapelle soll symbolisch Volksraum und Allerheiligstes verbinden.¹⁸⁸⁾ Die meistens auftretende weiße Wand ist "Symbol der Unberührtheit",¹⁸⁹⁾ auch gewissermaßen des Immateriellen oder Transzendenten, wie es aus den Erläuterungen zur Fronleichnamskirche entnommen werden kann. Es ist ein Kennzeichen der frühen Entwürfe von Schwarz, daß dem Detail eine individuelle, vom Gesamtbau unabhängige Symbolik zugeschrieben wird. Freilich gibt Schwarz manchmal auch dem ganzen Gebäude ein Symbol: die stereometrisch gottehrende kreisrunde Kirche etwa, oder die Marienkapelle als "das Bild der Mutter des Herrn, das groß und betend über einer Stadt steht."¹⁹⁰⁾

Von besonderem Interesse ist die von Schwarz erläuterte Symbolik der F r o n l e i c h n a m s k i r c h e. Hier fällt auf, daß ihr erst in späterer Zeit, 1960, eine Gesamtsymbolik zugesprochen wird, nämlich als eine Verkörperung des Leibes des Herrn. Dies geschah in bezug auf ihren Namen.¹⁹¹⁾ Für die frühen Erläuterungen fehlt ein solches Ganzheitsbild. Dort begnügte sich Schwarz darauf hinzuweisen, daß der schwarze Fußboden die "Erde" meine, während der weiße Raumkörper das von der Erde Aufsteigende sei.¹⁹²⁾ In einer weiteren Interpretation von 1960 verdeutlichte Schwarz dieses Bild: "Der Boden war Erde, der umbaute Raum Weltenraum. Das weiße Gewölbe der Wände und der Decke aber war Weltenfirmament."¹⁹³⁾ Zwar finden sich für das Bild des Herrenleibes in den frühen Erläuterungen keine konkreten Hinweise, aber dieses konkre-

te Bild wäre durchaus einem allgemeinen frühen Gedanken von Schwarz adäquat. Man versteht es, wenn man sich daran erinnert, daß Schwarz eine Form der Technik leiblich, körperhaft nannte.¹⁹⁴⁾

Es ist jene Technik der großflächigen Spannungen, die bei Fronleichnam angewandt wurde: "Das Haus konnte wie ein Kasten konstruiert werden, wobei sich Wände und Decken gegeneinander stützen."¹⁹⁵⁾ Wie in der Analyse, S. 19 gezeigt wurde, ist der Eindruck des fertigen Baues tatsächlich körperhaft im Sinne eines umschlossenen Raumkörpers. Die Übergänge zwischen Wänden und Decke wirken aufgrund der weißen Farbe nahtlos. Was die kastenförmige stereometrische Erscheinung anbetrifft, die sich zunächst der Assoziation von Leiblichkeit entzieht, so läßt sie sich im Sinne von Schwarz durchaus erklären. Der Leib des Herrn, der nach Schwarz wohl am ehesten Ausdruck geometrischen "Geistes" ist, jedenfalls "jenseits des Organischen" steht, könnte unmöglich in Analogie zu organischer Leiblichkeit dargestellt werden.¹⁹⁶⁾

Zur Fronleichnamskirche gibt es von Schwarz ergänzende Hinweise, die nicht symbolisch verstanden werden können. Er will z.B., daß das Licht nicht etwa als Fenster, aber bei künstlicher Beleuchtung als Lampe gesehen werden soll, sondern als "Helligkeit".¹⁹⁷⁾ Diesem Eindruck dienen die hoch über dem Raum angebrachten Fenster sowie die Lampen, die als Soffitten an langen Schnüren von der Decke herabhängen. Dieses Verständnis von Licht kann, so haben es die Analysen gezeigt, für alle frühen Entwürfe mit ihren Lichtbereichen geltend gemacht werden.

Ein anderes Merkmal der Fronleichnamskirche ist, daß sie für eine "Masse" konzipiert wurde: Es "wardie M a s s e als Aufgabe gestellt, denn ' G e m e i n s c h a f t ' von mehreren Tausend Menschen ist unter normalen Umständen unvollziehbar. So viele Leute in einem Raum bleiben eine

Masse, und jeder bleibt ein einzelner."¹⁹⁸⁾ "Das Ganze kann als eine Marschordnung aufgefaßt werden".¹⁹⁹⁾ Diese Interpretation von Schwarz entspricht vorzüglich dem Eindruck, den der ausgeführte Bau der Fronleichnamskirche macht, worauf oben, S.31 eingegangen wurde.

Die Erläuterungen zu den Entwürfen lassen ein Thema der Schriften gänzlich unberücksichtigt, das der Serie. Wahrscheinlich ist es aber für die Entwürfe gleichfalls von Bedeutung, obwohl nicht leicht nachweisbar. Das Prinzip der Serie bedeutet ja "daß die ihm unterstellten Dinge mehrmals in Stücken gleicher Art und gleicher Form, gleichen Inhalts und gleichen Wertes auftreten, oder daß wenigstens kein Hindernis vorliegt, sie sich als mehrmals existent zu denken, wenn sie etwa nur einmal vorhanden sind."²⁰⁰⁾ Die stereometrischen Formen der Entwürfe von Schwarz wären in diesem Sinne durchaus "als mehrmals existent zu denken". Monument wären sie aber nur als Reihe oder Kongruenz. Es bleibt wohl doch eine Ermessensfrage, ob man die Wiederholung des Quaders bei der "Vierwandkirche" schon als ein solches Serienmonument verstehen will oder auch die Wiederholung des Zylinders bei der "kreisrunden Kirche."

Die Detailformen der Entwürfe betonen hingegen ihre Serienhaftigkeit durchwegs: etwa die quadratischen Plattenverkleidungen an Kubus, Mauer und kreisrunder Kirche sowie die immer gleich aussehenden Flächen der Betonwände. Es handelt sich hier also wohl um "eine Durchdringungsform personaler und serienhafter Existenz",²⁰¹⁾ für die Schwarz selbst plädiert. Bei einer Zeit, die durch das Einmalige bestimmt ist, könnte so die große Form "sich aufbauen auf der breiten Unterlage serienhafter Verbindungen, die sie durchdringen und überwachsen würde. Sollte sie aber Serie sein, so müßte sie getragen und durchglüht sein von echten Personkräften."²⁰²⁾ Aber auch die Entwür-

fe als Gesamtes betonen das Technische, Abstrakte, also das potentiell Serienhafte. Damit ist jedenfalls im Grundsätzlichen das Thema der Serie auch in sie eingegangen.

4. Zum geistigen und stilistischen Umfeld. Äußere Einwirkungen auf das Schaffen und Denken von Schwarz

Das folgende Kapitel stellt einen Versuch dar, das frühe Schaffen von Schwarz in Beziehung zu seiner Zeit zu setzen. Der Einflußbereich wird so weit wie möglich gefaßt, doch bleibt er ein subjektiver Ausschnitt, der sich aus direkten und indirekten Hinweisen ergeben hat. Es wurde Wert darauf gelegt, die Phänomene, so darzustellen, daß sie für sich sprechen, weniger, sie kritisch zu bewerten.

Die Bezugnahme auf das geistige und künstlerische Umfeld bringt wichtige ergänzende Deutungen der Entwürfe von Schwarz. Dabei waren manche vereinfachende Zusammenfassungen, obwohl sie als grundsätzlich problematisch erkannt wurden, notwendig, um wesentliche Verwandtschaften oder Unterschiede zu Schwarz aufzuzeigen. Wie schon bei der Analyse der Schriften zeigte sich auch bei den folgenden Untersuchungen, die sich auf verschiedene kulturelle Bereiche beziehen, eine erstaunliche Übereinstimmung von Denken (Theorie) und Werk. Dies soll nicht besagen, daß beide in kausalem Zusammenhang stehen. Sie verstehen sich vielmehr als Ausdruck einer Einheit, die hier nicht gesucht zu werden brauchte, und die man vielleicht - nach dem oft gebrauchten Begriff der zwanziger Jahre - als "Geist der Zeit" benennen kann.

Elternhaus und Studium

Schwarz entstammt einem weniger künstlerisch als geistig-theoretisch orientierten Elternhaus. Sein Vater, Dr. Hilarius Schwarz, war Historiker und Philologe und leitete das humanistische Gymnasium bei St. Stephan in Straßburg. Rudolf besuchte dieses Gymnasium bis zum Abitur. Er befand sich also unter der ständigen Aufsicht seines Vaters. Noch bei der Reifeprüfung hatte der Vater den Vorsitz im prüfenden Lehrerkollegium, und das Reifezeugnis trägt die Unterschrift von Hilarius Schwarz. Man kann also annehmen, daß Schwarz von Kindheit an eine besonders gründliche humanistische und theoretische Bildung und Erziehung genoß. Sicherlich wurde da der Grundstock gelegt für Schwarz' späteres reges Interesse an philosophischem Denken, und an der geistigen Auseinandersetzung mit den Themen der Zeit.

Nach dem Abitur, das Schwarz als Kriegsreifeprüfung 1914 abgelegt hatte, begann er an der Technischen Hochschule in Berlin Architektur zu studieren. 1918 erhielt er sein Ingenieur-Diplom. Die Ausbildung scheint eher theoretisch ausgerichtet gewesen zu sein, da Schwarz sich später darüber beklagte.²⁰³⁾

Trotzdem kann man annehmen, daß ihm die theoretische Ausbildung, besonders die kunstgeschichtliche, nicht ganz widersprach. Er sammelte kunsthistorische Standardwerke, schrieb eine Dissertation über ein architekturhistorisches Thema,²⁰⁴⁾ und sicher nicht zufällig bestand seine erste Tätigkeit in Offenbach im Unterricht der Kunstgeschichte.²⁰⁵⁾ Nach dem Studium erfolgte eine Ausbildung zum Regierungsbaumeister beim preußischen Regierungsbaupräsidenten in Köln. Sie dauerte bis 1923, und Schwarz scheint dafür ein Stipendium erhalten zu haben.²⁰⁶⁾ Von nicht unerheblicher Bedeutung ist sein Entschluß, nebenher katholische Theologie in Bonn zu studieren, was er selbst als Philosophiestudium bezeichnete.²⁰⁷⁾ Die Ver-

wechslung der Fachrichtungen hat ihren Grund darin, daß Schwarz an der Theologie die philosophische Richtung interessierte. Möglicherweise erklärt sich dieses Studium auch durch Schwarz' Kontakt zu katholischen Jugendverbänden, insbesondere zum Quickborn, die wohl damals schon bestand.²⁰⁸⁾ Die einflußreichste Persönlichkeit des Quickborn, Romano Guardini, lehrte bezeichnenderweise innerhalb der Theologie "katholische Weltanschauung".²⁰⁹⁾

Der Quickborn

Schwarz sollte im Quickborn eine nicht unwichtige Rolle spielen. Seine ersten Beiträge im Verbandsorgan "Die Schildgenossen" stammen von 1923/24, später war er Mitherausgeber dieser Zeitschrift.²¹⁰⁾ Er war eng mit Romano Guardini befreundet und baute 1928 den Stammsitz der Bewegung, die Burg Rothenfels, aus. Wegen dieser engen Beziehung von Schwarz zum Quickborn erscheint es angebracht, kurz Geschichte und Ziele dieser Bewegung zu referieren.

Der Quickborn war aus abstinenten Zirkeln der katholischen Schuljugend hervorgegangen.²¹¹⁾ Seine Gründung datiert ins Jahr 1909 bzw. 1910.²¹²⁾ Bald wurde daraus eine Bewegung, die weit über den Antialkoholismus hinausging, und die in vielen Zielen anderen damaligen Jugendbewegungen verbunden war. Sie prangerte weitere in ihren Augen schädliche Einflüsse der Großstadtgesellschaft auf die Jugend an: "Die Befreiung der Jugend von der Alkoholnot, von den Schäden der Großstadt, von Kneipe, Café und Kino, von der Sucht, die Erwachsenen nachzuäffen, von einer üblen, namentlich in Großstädten sich breitmachenden Zivilisation..."²¹³⁾

Ziel des Quickborn war die Erziehung des "ganzen Menschen": "Alle Quickbornarbeit dient in letzter Linie dazu,

den ganzen Menschen zu bilden, den echten harmonisch entfalteten, den voll und ganz treu katholischen. Das geschieht nicht auf dem intellektualistischen Wege der Schule, das geschieht durch Beeinflussung des Willens und die Erarbeitung von Gefühls- und Gemütswerten."²¹⁴⁾ Damit hoffte man noch ein höheres Ziel erreichen zu können. Die ganze Gesellschaft sollte erneuert werden: "Quickborn hat ein Hochziel: das Wirken für die Lebenserneuerung. Jedem echten Quickborner aber ist bewußt, daß der Anfang aller gesellschaftlichen Erneuerung die Erneuerung und Festigung der eigenen Seele ist daß nur neue (d.i. erneuerte) Menschen neue Werte schaffen können."²¹⁵⁾

Ein nicht zu unterschätzender Anreiz für die Erziehung war die nach dem Kriege weitverbreitete Mittelalterromantik.²¹⁶⁾ Der ritterlich-tugendhafte Mensch wurde zum Vorbild des Quickborn. Die Idealisierung des Mittelalters und der Germanenwelt ging sogar in Sprache und Brauch ein. Man traf sich zum Thing unter der Buche im Freien, man benannte die Monate mit alten germanischen Namen, wie Hornung, Gilbhard, Erntding usw. und man übte Ritterlichkeit. "Manneszucht" nannte Guardini die Tugend, die tapfer, mutig, nicht wehleidig, anmutig, ehrenhaft, treu war.²¹⁷⁾ Guardini selbst lehrte Quickborner diese Tugend beim Speerwerfen, Laufen, Springen, Bogenschießen, Ringen.²¹⁸⁾ Man grüßte einander mit "Heil" und sprach sich statt mit "Sie" mit "Ihr" an. Es war auch bezeichnend, daß man 1919 als Stammsitz für die Bewegung eine Burg erwarb: Rothenfels am Main. Dazu kürte man einen Burgkönig, dem die Verwaltung der Burg oblag.²¹⁹⁾

Zur Erziehung gehörte ferner, daß man Diskussionen förderte, d.h. daß alle Erziehungsideale möglichst bewußt und nach eigener gedanklicher Auseinandersetzung aufgenom-

men werden sollten. Voraussetzung war aber, daß es einen "Führer" dabei gab. Jede noch so kleine Gruppe im Quickborn hatte ihren Führer. Auch hier eiferte man einem vermuteten germanischen Ideal nach: Treue der Mannen zum Führer, sowie Treue des Führers zu seinem Gefolge.²²⁰⁾ Anders ausgedrückt, absoluter Gehorsam dem Führer gegenüber, der aber seine Macht nicht mißbrauchen darf. Der Geschicklichkeit dieses Führers oblag es die Diskussionen so zu lenken, daß sie so frei wie möglich schienen und doch in festen Grenzen blieben. Mit einem solchen Führerbegriff war weitgehend eine Vertrauensbasis geschaffen und die Erziehung über "die Beeinflussung des Willens"²²¹⁾ möglich.²²²⁾ Wichtig war auch das Wirken in und aus der Gemeinschaft, das Gemeinschaftsgefühl. Nach dem verlorenen Krieg war ein "Zusammenhalten" und der Zusammenschluß in "Bünden" nicht nur beim Quickborn zu finden. Das reicht bis zum zunehmenden Nationalismus als einem besonders auffallenden Beispiel.

Der Quickborn selbst verhielt sich durchaus nicht unpolitisch. Auf der dritten Quickborntagung wurde z.B. ausführlich über die Zukunft des "bedrohten" Oberschlesien diskutiert: "Die obereschlesische Not ist wirklich mehr als die Not des unglücklichen Landes, dessen Schicksal unsere Feinde heute oder in den nächsten Tagen besiegeln wollen. Hier gehts nicht bloß um ein Stück deutscher Erde, um Bodenschätze, die das deutsche Volk zum Leben dringend nötig hat. Hier gehts um die heiligsten Güter der Seele....."²²³⁾ Im Quickborn bezog man nicht unmittelbar politische Standpunkte, sondern man versuchte moralisch - vom katholischen aus - zu argumentieren. Das Gemeinschaftsstreben war gleichfalls nicht ein deutschtümelndes, wenn auch in den ersten Nachkriegsjahren diese Tendenz nicht zu übersehen ist. Dem Quickborn ging es vielmehr um die Moral seiner Umwelt und seiner selbst.

Den Gemeinschaftsbestrebungen widersprachen die vielen Gruppierungen innerhalb des Quickborn. Es gab große Standesgruppen wie den "Jungborn" der Gymnasiasten, das "Hochland" der Studenten sowie den "Großquickborn" der "Älteren". Es bedurfte vieler Diskussionen über Sinn und Aufgaben dieser Gruppen. Ganze Jahrgänge der Zeitschrift "Die Schildgenossen" setzten sich vor allem mit ihrem Standesdenken - insbesondere des "Hochland" - auseinander. Auch als Ganzes begriff sich der Quickborn als ein Eliteverband von höheren Gymnasiasten und größtenteils Akademikern. Auf die Aufrechterhaltung dieses Standes war man streng bedacht. Als nach Kriegsende auch werktätige Jugend beim Quickborn um Aufnahme bat, stieß sie auf großen Widerstand. Da aber selbst im Quickborn Stimmen laut wurden, die sich für die Aufnahme dieser Jugendlichen einsetzten, und es daraufhin zu heftigen Diskussionen kam, meinte schließlich Guardini: "... Mögen sie bei uns in die Schule gehen, aber dann sich ihren Weg bahnen."²²⁴⁾

Dieses hierarchische und standesbezogene Denken muß man, ähnlich wie bei Schwarz - und deswegen wurde es hier erwähnt - als eine O r d n u n g verschiedener Dinge, Personen oder Gruppen zueinander verstehen. Jedem "Stand" oder Person wird seine spezifische Eigenart zuerkannt. Jedenfalls bemühte man sich, die grundsätzliche Wertgleichheit aller zum Ausgangspunkt der Ordnung zu machen. Die Gemeinschaft schloß daher ein, daß sie in sich geordnet war. In diesem Sinne konnte man sich auch einer höheren Volksgemeinschaft verbunden fühlen, wobei man sich als klar umgrenzter Teil daraus verstand.²²⁵⁾ Die Wahrung der Grenzen der einzelnen Ordnungsteile ist mit dieser Beachtung der spezifischen Eigenart vor allem gemeint. Die Gemeinschaft ist also keine individuelle Beziehung der

Teile zueinander, sondern ihre Zusammenfassung zu einem höheren Ziel und Sinn. Dieses Gemeinschaftsverständnis geht vor allem auf Guardini zurück, der es anfangs nicht leicht hatte, es im Quickborn durchzusetzen. "Unsere Gemeinschaft muß darin bestehen, daß einer dem andern die Treue halte, daß er den anderen anerkenne, ehre, verstehe, mit ihm arbeite und ihm helfe. Nicht aber darin, daß der eine dem anderen sein Inneres mitteile. Gemeinschaft in Gesinnung und Tat, nicht aber Gemeinschaft der Seele oder des Erlebens."²²⁶⁾

Wenn Schwarz vor allem eines aus dem Quickborn und speziell von Guardini übernommen hat, so ist es dieses Denken in Ordnungen von Teilen zu einem Ganzen. Bezeichnend ist z.B. Guardinis Definition von "Weltanschauung": "Die Weltanschauung sieht jedes Ding von vornherein 'ganzhaft'. Sieht es als Ganzheit in sich selbst und als in eine Ganzheit eingefügt. Diese Ganzheit, diese 'Welt' ist, ..., kein Endergebnis, das herauskommt, sobald alle Teile erfaßt sind, sondern von vornherein da... 'Welt' (ist) kein verlorener Wirkstoß, sondern geordnetes Kraftgebilde."²²⁷⁾ Weiter teilt Schwarz mit anderen Quickbornern die Auffassung, daß die Gemeinschaft allein keine "Tat" hervorbrächte. Das sei Sache einzelner. "Alles Große in der Weltgeschichte ist das Werk Einzelner, die, über die Massen emporgeworfen, ihren eigenständigen Weg gehen..."²²⁸⁾

Demnach muß man den Sinn der Gemeinschaft vor allem im Erzieherischen sehen,~sozusagen dem Nährboden für richtige "Tat". Doch sind die pädagogischen Aktivitäten nur für die Jahre unmittelbar nach dem Krieg belegbar. Ebenso der auffallende Bezug auf das Germanentum. So zeigte das Organ des Quickborn, die Zeitschrift "Die Schildgenossen", die 1920 zum ersten Mal erschien, in den er-

sten Jahrgängen noch ausgeprägt eine germanisierende Tendenz. Erst als Guardini 1924 Mitherausgeber der Zeitschrift wurde, setzte sich eine realistischere Anschauung durch. Die Germanismen verschwanden, und die Aufsätze behandelten nicht mehr vorwiegend interne Probleme der Bewegung. Der Quickborn war inzwischen zu einem anerkannten katholischen Eliteverband herangewachsen. Zu dieser Zeit wurden "Die Schildgenossen" häufig auch das Forum von Schwarz.

Schwarz scheint eine durchaus beachtliche Stellung im Quickborn gehabt zu haben. Die Fachbeiträge über Architektur dieser Zeitschrift sind in der Regel von ihm geschrieben. Die Bedeutung des Quickborn für das Denken von Schwarz kann man nicht hoch genug einschätzen, auch wenn es schwer ist, die Beziehungen im einzelnen aufzuzeigen. Die Freude an der Diskussion sowie das lebendige Interesse an Fragen der Zeit hat Schwarz mit dem Quickborn gemeinsam. In seinem Sinne versteht sich ferner die Erziehung des Menschen zu einem Ganzen, d.h. zu einem, wie er sagen würde, "gebildeten" Menschen. Auch sein Ordnungsverständnis von eigenständigen Bereichen, deren Grenzen zueinander genau abgesteckt sind, findet man im Gruppen-, Standes- und Persönlichkeitsideal des Quickborn.

Jakob Koerfer

Über Schwarz' Ausbildung zum Regierungsbaumeister 1919-1923 ist nur wenig bekannt. Ohne genaue Jahresangabe erwähnt er, daß er kürzere Zeit im Atelier Jakob Koerfers in Köln arbeitete.²²⁹⁾ Das bekannteste Werk dieses Architekten ist das Hochhaus am Hansaring der Stadt. Koerfer entwarf offenbar in erster Linie Büro- und Industriebauten. Den Zeitgenossen fielen sie durch ihre geschlos-

sene, "stereometrische" Formen auf.²³⁰⁾ Betont wird aber auch, daß sie zwar keinen Historismus dulden, aber auch entfernt seien "von dem prätentiosen Zurschautragen der Zweckmäßigkeit der Zeit." Sie versuchten vielmehr "ganz unvoreingenommen die Aufgabe auf die knappste Formel zu bringen."^{230a)} In der Tat handelt es sich bei Koerfers Bauten um mächtige, blockhafte, nach oben zumeist gestufte Architektur. Der stereometrische Eindruck ergibt sich nicht zuletzt wegen der meist flachen Dächer. Eine Besonderheit ist Koerfers Vorliebe für langgezogene, schmale Fensterstäbe, die die Öffnungen als vergittert erscheinen lassen. Sie sind Gliederungselemente der Wandflächen, wobei die Ecken und Ränder geschlossen bleiben. Dadurch wird die kubische Gesamtform gewahrt. Anklänge an Fensterbänder - wie etwa beim Industriebau Köln - schlitzten den Baukörper niemals auf, sondern setzen sich aus dichtgereihten Fensterstäbe-Gruppen zusammen.

13,16 Schwarz hat Koerfer, soweit bekannt ist, in seinem späteren Leben niemals erwähnt. Ob Koerfer einen gewissen Einfluß auf ihn hatte, ist sicherlich schwer nachzuweisen. Immerhin zeigt sich, daß Koerfer in seiner bewußten Konzentration auf den einfachen Baukörper mit klaren kubischen Umrissen den späteren Intentionen von Schwarz verwandt ist. Sogar das Detail der schmalen, langen Fensterstäbe taucht bei Schwarz im Prinzip vergleichbar in seinen Entwürfen für die Fronleichnamskirche wieder auf.

Nach seiner Tätigkeit bei Koerfer ließ sich Schwarz vom Regierungsbaupräsidenten in Köln, der offenbar sein offizieller Vorgesetzter bei der Ausbildung zum Regierungsbaumeister war, zu freier Architekturarbeit beurlauben.²³¹⁾ Worum es sich dabei handelte, ist unbekannt. Wahrscheinlich aber benutzte Schwarz den Urlaub zu For-

schungsarbeiten für seine Dissertation: "Frühtypen der rheinischen Landkirche." Bereits im Frühjahr 1923 promovierte er an der Technischen Hochschule in Berlin.

Hans Poelzig

Nach seiner Promotion trat Schwarz in Poelzigs Meisteratelier ein.²³²⁾ Aufgrund der spärlichen Nachrichten zur Biographie von Schwarz läßt sich nicht mehr feststellen, ob Schwarz und Poelzig sich schon vorher gekannt haben, bzw. ob Schwarz bereits in seinem Hauptstudium (1914-1918) bei Poelzig studiert hatte. Jedenfalls läßt es sich nicht erklären, worauf sich die meisten biographischen Angaben in Lexika, Katalogen, usw. stützen, die eine Lehrzeit bei Poelzig seit 1919 annehmen. Sicher ist, daß Schwarz vom Frühjahr bis zum Herbst 1923 in seinem Atelier war. Wenn man den Erinnerungen Schwarz' glauben darf, kam es auch hier nicht zu umfangreicheren praktischen Erfahrungen, vor allem nicht an einer "zweckfreien" Architektur, die für Schwarz die eigentliche war. "Ich entsinne mich jener Zeit, wo uns der einzige Auftrag geblieben war, das Lagerhaus eines Lumpenhändlers zu bauen, und wie Poelzig versuchte, ihm etwas Göttliches beizutun."²³³⁾

Schwarz fühlte sich Poelzig zeitlebens verpflichtet, zumindest legte er in der Öffentlichkeit Wert darauf. Gerne erwähnte er Poelzig immer dann, wenn ein berühmter Name für seine eigenen Ansichten Zeugnis ablegen sollte. Poelzig war für Schwarz einer der wenigen Architekten seiner Zeit, der um die große Sendung der Architektur und des Architekten wußte. Zuweilen sprach er Poelzig die tragische Heldenrolle des Einsamen zu, um sich selbst gewissermaßen an die Seite stellen zu können, ohne daß man es als Selbstmitleid verstehen konnte. "... was er wirk-

lich wollte, war im tiefsten Sinne nicht zeitgemäß. Poelzig träumte den Traum von der Architektur als einer freien Kunst und dem Architekten als ihrem freien Meister, und das war eben nicht das, was an der Zeit war."²³⁴⁾ Diese Worte formulierte Schwarz 1951 in tiefer Opposition gegen die führende Richtung der Architektur der zwanziger Jahre, dem Neuen Bauen, hier vor allem dem Bauhaus und Corbusier, dem man in seinen Augen nach dem zweiten Weltkrieg zuviel Ehre zukommen ließ. Le Corbusier verübelte er die "Wohnmaschine"²³⁵⁾ und sicherlich dessen rationale Urbanistik, dem Bauhaus seine "proletarische" Gesinnung.²³⁶⁾ Poelzig vertrat tatsächlich in vieler Hinsicht eine ähnliche Kunstauffassung wie Schwarz. Vergleiche einiger ihrer wichtigsten Gedanken können das veranschaulichen. Auch für Poelzig hat Kunst nichts mit Zweck gemein: "Kunst hat nichts zu tun mit dem Zweck, sie ist zwecklos."²³⁷⁾

Schwarz selbst gibt zu, daß er das "zweckfreie" Baukunstverständnis Poelzig verdanke. Alle, die bei Poelzig zur Schule gegangen seien hätten vor allem dieses eine gemeinsam. Und zwar die "Liebe zum Überschüssigen, zum Überflüssigen, zum Schönen und Huldreichen, zur Inbrunst und Ausbrunst des Lebens; der gemeinsamen Liebe zu dem, was über alle Rechnung hinaus ist."²³⁸⁾ "Wir lernten bei ihm, unser Herz an das Große zu wagen, es nicht an das Gemeine zu verschwenden."²³⁹⁾

Schwarz verbindet ferner mit Poelzig die Vorstellung von der wahren Kunst, die aus der geformten Seele entsteht. Diese weitgehend weltanschauliche Komponente des Kunstverständnisses, die die richtige "Bildung" des Künstlers voraussetzt, hatte Poelzig 1922, inmitten einer "materialistisch" verstandenen Welt, vermißt: "Jedes Plus einer Zeit erzeugt ein ebenso starkes Minus, und was wir an prak-

tischer Erkenntnis wuchsen, verloren wir am Wachstum der Seele und damit an dem Boden, auf dem die Kunst wächst."²⁴⁰⁾ Etwas ganz ähnliches hatte Schwarz einige Jahre später gemeint, als er einen "transzendentalen Ort" verlangt hatte, der für ihn konkret in der Religion zu finden war.²⁴¹⁾

Schließlich sieht Schwarz sich im wichtigsten Schluß seines eigenen Architekturverständnisses bei Poelzig bestätigt: " Damals fanden wir im gemeinsamen Gespräch das Wort, daß Bauen erst da beginne, wo man für Gott baue."²⁴²⁾ Es ist möglich, daß gerade das Weltanschauliche der Gedanken von Poelzig Schwarz nachhaltig beeindruckte, vor allem wenn er den "Materialismus" anprangerte. Poelzig scheint in der Tat versucht zu haben, seine Studenten vor vermeintlichen Gefahren, die durch Schlagworte und Manifeste der Architektur drohten, zu warnen. Die Skepsis, die auch Schwarz bestimmten Architekturprogrammen und Schlagwörtern gegenüber zeit seines Lebens hatte, mag ihren Antrieb zum Teil auch dem Einfluß Poelzigs verdanken, der nach Theodor Heuss wohl kaum zu unterschätzen ist: "Es wurde bei dem Rang, den Poelzig nach 1910 in dem Bewußtsein der jüngeren Baumeister einzunehmen begann, pädagogisch sehr wichtig, daß er in dem Kampf der Schlagworte und Manifeste unverwirrt blieb. Das war ihm klar, daß Revolutionen, auch geistige, der vereinfachten Doktrinen bedürfen, leicht faßlich, denen die Gläubigen gern folgen, um Teilnehmer der neuen Erkenntnis zu sein oder doch als solche zu erscheinen. Jetzt wird er der Warner, damit nicht der Sinn der Kunst entleert und seiner methaphysischen Würde beraubt werde."²⁴³⁾ Hinzu kommt, daß sich die Warnungen Poelzigs auf der Ebene der Kunst mit der katholischen Weltanschauung kreuzten, die ihrerseits vor allem den "Materialismus" der Zeit kritisierte.²⁴⁴⁾

So wahrscheinlich Poelzig im theoretisch-ideologischen Sinne auf Schwarz eingewirkt haben wird, so schwer ist es dagegen, stilistische Vergleiche in der Architektur zu ziehen. Für die barock wirkenden Festspielhausentwürfe Poelzigs wird man bei Schwarz ohnehin nicht nach Parallelen suchen, obwohl gerade diese das "Zweckfreie" betonen. Aber auch der Vergleich mit Poelzigs Zweckbauten könnte nur in allgemeinsten Weise erfolgen. Vielleicht darf man die grundsätzliche Auffassung des Baukörpers, der sich massiv und monumental "gegen den Raum"²⁴⁵⁾ behauptet, als ein Kennzeichen beider Architekten hervorkehren. Doch damit ist mehr ein allgemeines Stilmerkmal des Expressionismus beschrieben als ein Personalstil, und außerdem wirken die Bauten von Schwarz bei weitem nicht so massiv wie diejenigen Poelzigs. Andererseits sondern sie sich dadurch von der allgemeinen Tendenz des Neuen Bauens ab.²⁴⁶⁾

Im ganzen gesehen konnte Schwarz, als er seine ersten eigenen Entwürfe schuf, schwerlich beim etwas "konservativen Stil"²⁴⁷⁾ Poelzigs anknüpfen. Inzwischen hatte sich das Neue Bauen durchgesetzt und selbst Poelzig sich davon beeinflussen lassen, wie sein Haus für die Stuttgarter Weißenhofsiedlung beweist. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, wie Schwarz im Unterschied zu Poelzig versucht hat, sich auch auf geistigem Wege dem neuen Stil, d.h. dem Neuen Bauen anzupassen. Es gelang ihm zumindest nach seinem Verständnis, den alten Poelzigschen Gedanken der "zweckfreien" Baukunst mit dem "technoiden" Stil zu verbinden.

Zunächst kann man annehmen, daß Schwarz offene Ohren für Poelzigs Kritik an der Technik hatte. Sie war leicht zu untermauern mit der Quickbornkritik am "Materialismus". Poelzig sah seine Zeit an die Technik versklavt.²⁴⁸⁾ Das

bedeutet nicht, daß er die Technik völlig ablehnte. Mit einer gewissen Resignation stellt er fest, daß seine Zeit technisch orientiert sei, und man könne sich dieser Tatsache nicht entziehen: "Diesen Geist der Zeit, unserer Zeit, dem schon das Kind verfallen ist, das fast durchweg an technischen Dingen, an Maschinen, Flugzeugen, das größte Interesse hat, können wir nicht eliminieren."²⁴⁹⁾ Diese grundsätzliche Erkenntnis, die Schwarz ähnlich vertrat, schloß durchaus nicht aus, daß die Technik Mittel für eine höhere, zweckfreie Architektur sein konnte. Die Betonung liegt hier bei "Mittel". Poelzig sah in der Technik ausschließlich ihre zweckgerichtete Seite.

Reine Zweckform bedeutete "Materialismus" und wurde von Poelzig wie von Schwarz gleichermaßen abgelehnt. Schwarz weiß sich außerdem einig mit Poelzig in der Auffassung, daß die einzige Alternative zum Materialismus und seiner Form, der Technik, die Religion ist. Poelzig scheint sie zu jener Zeit tatsächlich erhofft zu haben, wobei man berücksichtigen muß, daß Religiosität gerade damals durchaus aktuell war:²⁵⁰⁾ "Auch unsere Zeit ist, oder war besser, materialistisch-technisch orientiert. Eine neue religiöse Stimmung scheint sich anzukündigen... ist aber noch nicht zum Durchbruch gekommen."²⁵¹⁾ Außerdem verband sich die Vorstellung der Zweckgebundenheit der Technik mit der Annahme der Vergänglichkeit technischer Form: "Alles Technische und damit jede rein technische Form ist vergänglich, der Mensch zerstört sie selbst rücksichtslos, wenn sie seinen Zwecken nicht mehr dient, die Kunstform ist ewig und wird nicht ohne Schaden vernichtet. Mit ihr verschwindet ein Teil Schönheit aus der Welt, sie kommt aus der Liebe und nicht aus dem rechnenden Verstand, ihre Wurzeln reichen ins Jenseits,

während der Techniker, wie er mit Stolz selbst sagt, mit beiden Beinen auf der Erde stehen muß und in die Welt paßt."²⁵²⁾ Auch Schwarz hat, wie wir sahen, das Problem der Vergänglichkeit technischer Form gekannt.²⁵³⁾ Der völlig negative Grundton, der aus Poelzigs Worten hervorgeht, fehlt aber bei ihm. Durch seine Assoziation der technischen Form mit dem Leib wird dem vergänglichen Gebilde Technik zumindest während seines begrenzten Daseins eine positive Eigenwertigkeit - um mit Schwarz zu sagen, "vergängliche Schönheit"²⁵⁴⁾ - zugestanden.

Noch viel entscheidender ist aber der tiefere Unterschied in der grundsätzlichen Haltung beider Architekten zur Technik. Schwarz gelang es, zumindest aus seinem Verständnis heraus, die Technik von ihrer bloßen Funktion als Mittel zu befreien. Indem er sie "als die Form der Abstraktion" sah, wurde sie autonomes schöpferisches Gebilde, und die Analogie zum "Geometrie treibenden Gott" erhob sie zumindest im Prinzip über jeden Zweck. Vielleicht erklärt die andere Haltung Poelzigs zur Technik zum Teil wenigstens, warum er das Neue Bauen nie wirklich angenommen hat.

Im November 1923 absolvierte Schwarz seine Ausbildungszeit zum Regierungsbaumeister mit dem Staatsexamen. Nach eigenen Angaben setzte er daraufhin sein Studium der "Philosophie" fort. Anschließend ging er auf Reisen ins In- und Ausland. Genaue Orts- und Zeitangaben über diese Reisen sind nicht bekannt.²⁵⁵⁾ Am 1. Januar 1925 trat Schwarz an den Technischen Lehranstalten in Offenbach seine erste Stelle an. Der Duisburger Museumsdirektor und katholische Kunstkritiker August Hoff hatte ihn Dominikus Böhm empfohlen.²⁵⁶⁾ Von 1927 - 1934 leitete er die Kunstgewerbeschule in Aachen.

Einflüsse aus dem katholischen und philosophischen Schrifttum

Die wenigen konkret nachweisbaren Daten und Gegebenheiten, die für die Entwicklung von Schwarz von Bedeutung waren, müßten ergänzt werden durch Untersuchungen zu Einflußbereichen, die man auf Grund von Hinweisen von Schwarz vermuten kann. Vor allem beträfe das ein umfangreiches Schrifttum zum Thema der Technik, auf das Schwarz zum Teil in Rezensionen einging.²⁵⁷⁾ Die Belesenheit und Interessiertheit von Schwarz zu diesem Thema, außerdem allgemein zur katholischen Weltanschauung, seine Kenntnis mystischer Schriften aber auch der aktuellen Diskussion zu Themen der Architektur waren beträchtlich.

Direkt erwähnt Schwarz die Namen von Eduard Spranger, Max Scheler, Friedrich Dessauer,²⁵⁸⁾ Ferdinand Tönnies, Georg Simmel, Oswald Spengler und zwar vor allem im Zusammenhang mit seiner Technikerörterung.²⁵⁹⁾ Wenn er auch nicht unkritisch zu den jeweiligen Schriften steht, so sind sie doch wichtig für sein weltanschaulich geprägtes Technikverständnis. Es zeigt sich hier wieder Schwarz' Neigung zur Philosophie. Genauere Untersuchungen, auf die hier verzichtet werden muß, würden wesentliche Verwandtschaften der Gedanken erbringen. - Noch schwieriger fällt eine Erörterung der Beziehung zur mystischen Literatur, bei der auch die östliche Mystik berücksichtigt werden müßte.²⁶⁰⁾ Leider fehlen aber dazu direkte Hinweise von Schwarz. Einmal in einer Rede erwähnte er Eckehart: "Ich las damals (i.e. in den zwanziger Jahren) viel in den Predigten Eckeharts, was er über die Leere des Geschöpfs sagt, die Gott fülle, aber auch immer wieder das Gedicht 'Besuch'" (George).²⁶¹⁾ Selbstverständlich kann man damit rechnen, daß er die wesentlichen Schriften zur Litur-

giereform, zur Erneuerung der katholischen Sakralkunst sowie zur katholischen Weltanschauung seiner Zeit kannte. Allen voran muß man hier Romano Guardini nennen. Auch können wir voraussetzen, nicht nur, weil er sie zitiert hat - daß Schwarz Konrad Weiß, Desiderius Lenz, Ildelfons Herwegen und vielleicht Johannes van Acken gelesen hat. Von den katholischen Zeitschriften, wie z.B. "Hochland" oder "Stimmen der Zeit", mag er eingehendere Kenntnis besessen haben. Ganz sicher las er "Die Schilgenossen", in denen er seine meisten Schriften veröffentlichte und deren Mitherausgeber er seit 1927 war.

Stellung zur zeitgenössischen Architektur

Schwarz hatte eine umfassende Kenntnis der Tendenzen in seinem eigentlichen Fachgebiet, der Architektur. Er war Mitglied des deutschen Werkbundes²⁶²⁾ und verfolgte mit regem Interesse die Entwicklung im "Neuen Bauen". Dem Werkbund stand er - schon aus beruflichen Gründen, d.h. als Direktor einer Kunstgewerbeschule - besonders nahe. Ab 1931 gehörte er sogar zum Vorstand.²⁶³⁾ Er schrieb in der "Form" und initiierte, nach eigenen Angaben, einen Arbeitskreis zusammen mit Mies van der Rohe und Martin Wagner, der Teil des Werkbundes war. Dieser Arbeitskreis dauerte nur wenige Monate und führte, nach Schwarz, offenbar das Kennwort "Deutsche Werkhütte". Über seine Funktion schrieb er: "Sie sollte die Planer beraten, Planungsziele bedenken, das Wunschbild einer besseren Welt entwerfen und die Bereiche des Unplanbaren ausgrenzen und darüber wachen, daß Planung die Freiheit nicht schädigte. Hierfür brauchte sie keine Ausführungsgewalt, aber die unantastbare Stellung einer autonomen Akademie."²⁶⁴⁾

Die Mitgliedschaft im Werkbund bedeutet nicht, daß

Schwarz sich mit allen seinen Programmen identifizierte. Im Werkbund gab es große Unterschiede in der Kunstauffassung der Mitglieder.²⁶⁵⁾ So wirkten in ihm zugleich Hans Poelzig, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius und Richard Riemerschmid. Der Werkbund hatte offenbar die Funktion eines Schmelztiegels. Manche Architekten, die mit dem Programm des Bauhauses nicht einverstanden waren, haben sich wohl dem Neuen Bauen über den "volkstümlicheren" Werkbund angenähert. Das mag auch für Schwarz zutreffen, obwohl es sich nicht beweisen läßt. Die "Form" veröffentlichte von Anfang an vorrangig den Stil des Neuen Bauens. Daneben hatten konservativere Stimmen Gelegenheit zu Stellungnahmen, so daß es aussah, als sei "Die Form" unparteiisch. Diese Atmosphäre kam der Verbreitung des Neuen Bauens sicherlich zugute, zumal die Zeitschrift keine formale Alternative propagierte.

Aufgrund seiner Weltanschauung mißfielen Schwarz jene Richtungen in der Architektur, die seiner Meinung nach materialistisch, kollektivistisch bzw. kommunistisch waren. Es ist auffallend, daß er seine Kollegen hauptsächlich nach ihrem ideologischen Standpunkt beurteilte. Aus seiner Sicht heraus ist das konsequent. Eine Persönlichkeit ohne "transzendente Bildung", die nicht nach metaphysischen Werten strebt, kann kein "wahres" Werk schaffen. Dieses Beurteilen aufgrund der Weltanschauung des Architekten brachte Schwarz zuweilen in eine etwas widersprüchliche Lage. Er verurteilte etwa Gropius und das Bauhaus auf der einen Seite und reiste dennoch interessiert nach Dessau und erkundigte sich nach technischen Details.²⁶⁶⁾ Er lobte die urbanistischen Pläne von Corbusier, Gropius, Neutra und May: "Wirklich in die Zukunft weisen dagegen die großen Versuche (i.e. der Architekten des Neuen Bauens)

die Stadt von Grund auf zu formen. Sie gehen heute darauf aus, das nun einmal aufgegebene Bild der Menschen in guter Form zu verwirklichen und greifen dabei ebenso sehr die Einzelzelle der Wohnung wie das Verkehrsbett der Straße an. Man will gerade durch Verwirklichung die entstehende Form meistern können. Hierhin zielt die Arbeit der Corbusier, Gropius und Neutra, und May stellt in Frankfurt den Versuch in großem Maßstab an einer ganzen Stadt an - eines der gewaltigsten und geistvollsten Experimente unserer Zeit."²⁶⁷⁾ Gleich darauf tadelt er sie in ihrem Kern so, daß man dieses "Experiment" als gescheitert ansehen muß: "Ein Fehler bleibt die rein formale Einstellung dieser Richtung. Man nimmt auch hier den Sinn, den Inhalt der Stadt einfach als Tatsache an, während es doch eigentlich eine Tat-Sache wäre. Mit der neuen Form allein ist noch kein Inhalt gegeben und auch kein Inhalt kritisiert; gerade die Inhalte, die Seele einer Stadt wechseln aber erfahrungsgemäß schnell und unaufhaltbar. Diese formalistische Magerkeit äußert sich oft selber in der Sprache der Manifeste und Diskussionen dieser Richtung. Sie zeigen oft eine groteske Unterschätzung der europäischen Denkgewohnheit und werden dazu in der Sprache der Komintern geführt. Es sind namentlich die Adepten des Gropius, die zur gefährlichen Sekte werden. Übrigens beruht auch Corbusiers bekannter Entwurf der zukünftigen Großstadt auf der Voraussetzung, daß die formenden Kräfte unwandelbar die gleichen wie heute bleiben werden."²⁶⁸⁾ Wenn Schwarz eine Baurichtung ablehnte, dann stritt er sich nicht um Detailformen, wie etwa flaches oder geneigtes Dach, Fensteröffnungen oder Materialgerechtigkeit.²⁶⁹⁾ In formaler Hinsicht war er, was diese Details anbelangt, den von ihm abgelehnten Richtungen durchaus verpflichtet.

Besonders ausgeprägt war seine Ablehnung Corbusier gegenüber. Zwar anerkannte er im Vergleich zu Gropius

wenigstens sein betontes Künstlerverständnis, kritisierte aber die meisten seiner Werke. Sätze wie die folgenden klingen im Vergleich zu anderen ausgesprochen wohlwollend: "Corbusier selbst hat im Gegensatz zu Gropius immer sein Künstlertum betont - man darf ihm hierin nicht Unrecht tun - und gesagt, er wolle kein Ingenieur sein, sondern 'Gedichte' machen. Gedichte übrigens für meistens sehr reiche Leute, die weder Rationalisierung noch Serienproduktion nötig haben. Die Zeitschrift 'L'architecture vivante' zeigt beides: Corbusier als ernstzunehmenden Künstler und als Lieferanten von Modeartikeln."²⁷⁰⁾

Der Vorwurf an Corbusier bestand nicht wie bei Gropius und dem Bauhaus in einem angeblichen Marxismus, sondern allgemeiner in einem Materialismus - etwa die Vorstellung des Hauses als "Wohnmaschine" - und Formalismus.²⁷¹⁾ Die Kritik von Schwarz an Corbusier kann man vielleicht am besten mit einem Vorwurf des Mangels an Selbstdisziplin umschreiben. Corbusier schien ihm wohl zu subjektiv, zu verspielt, "modernistisch". Die treffende Unterscheidung, die Norbert Huse zwischen Corbusiers (Villen) und Mies van der Rohes (Haus Tugendhat) machte, könnten auch das Kriterium für Schwarz' eigene Beurteilung sein: "Immer wieder führt Le Corbusier vor, wie er, Corbusier, bei diesem besonderen Bau die besondere Aufgabe in dieser besonderen Weise definiert und gelöst hat. Immer wieder bezieht er sich dabei, ironisch und provozierend, manchmal aber auch nur spielerisch auf die Erwartungen seiner Umwelt. Das Ziel von Mies hingegen war gerade das Verschwinden der Subjektivität des Architekten. Das Werk sollte nicht Dokument und Spur von dessen Tätigkeit sein, sondern von objektiver Gültigkeit... Corbusiers Architektur lebt nicht zuletzt vom Moment der Überraschung, der enttäuschten, umgelenkten, gelegentlich aber auch überreich-

lich befriedigten Erwartung. Dazu gehören unerwartete Zitate und Anspielungen ebenso wie ungewöhnliche Definitionen vertrauter Aufgaben und Auffassungen. Bei Corbusier gibt es Nutzungen, die verweigert, aber auch solche die aufgedrängt werden. Der Bewohner kann sie annehmen oder verwerfen, in jedem Falle aber muß er sich aktiv verhalten. Das Mies'sche Haus hingegen tritt dem Bewohner schon wegen der Endgültigkeit und Perfektion seiner Gestalt fordernd gegenüber. Alle Zusammenhänge sind ausgeformt, kaum daß der Bewohner überhaupt zugelassen wird. Die Autonomie der Architektur hat Harmonien und Balancen entstehen lassen, die für den Benutzer zum Zwang werden können."²⁷²⁾ Auf das Zwangsmäßige bei Mies van der Rohe hat bereits Roger Ginsburger 1931 in seiner Beschreibung des Hauses Tugendhat hingewiesen: Das Haus gleiche in seinem Anspruch der Ordnung der Dinge zueinander einem Sakralbau.²⁷³⁾ Bezeichnenderweise ist Schwarz' Bewunderung für Mies ebenso groß wie seine Ablehnung Corbusiers. Allerdings hat Schwarz, soweit bekannt, Mies in seinen frühen Schriften niemals erwähnt. Doch zu dieser Zeit fehlen auch andere Namen in seinen Aufsätzen, wie etwa Frank Lloyd Wright, Henry van de Velde oder Pieter Oud, die er nachweislich sehr schätzte.²⁷⁴⁾

Das Neue Bauen

Die ideologisch gefärbte Kritik Schwarz' an seinen Kollegen ist sicherlich im Inhalt ein Resultat seiner Erziehung zur wertenden katholischen Ethik einerseits, sowie andererseits bedingt durch den Einfluß seines Lehrers Poelzig. Berücksichtigt man aber, daß allgemein in dieser Zeit bei den Architekten eine Affinität zur "Gesinnung" bestand, die sich konsequent aus der Forderung nach der geistigen Durchdringung der gestellten Aufgabe ergab,²⁷⁵⁾

so wird die Haltung von Schwarz verständlicher. Statt des Formenrepertoires wurde vor allem die "Richtige" Gesinnung zum Erziehungsziel des angehenden Architekten erhoben. Wilhelm Lotz schrieb etwa in "Die Form", daß nur die Gesinnung überhaupt noch zu lehren sei: "Eben weil die moderne Architektur betont, daß sie aus der Aufgabe heraus erst die Form der Lösung findet, und weil sie sich mit diesen Formen in dauerndem Wechsel befindet, ist im Grunde nur die Gesinnung lehrbar."²⁷⁶⁾

Im gleichen Aufsatz spricht Lotz sogar vom "Bilden einer Persönlichkeit"²⁷⁷⁾ wodurch selbst die Wortwahl jener von Schwarz entspricht. Selbstverständlich waren die ideologischen Bildungsziele jeweils verschieden und kaum aufs Metaphysische orientiert.

Der Grund für die Betonung wesentlicher Grundfragen in einem primär soziologischen bzw. anthropologischen Sinn lag in einem allen Richtungen gemeinsamen Verständnis, das sich - vereinfachend - im wesentlichen auf zwei Begriffe stützen läßt: "Technik" und "Mensch". Die Diskussion dieser Begriffe, und vor allem beider Wechselwirkung, war ein Hauptthema der Zeit.²⁷⁸⁾ Die Schriften von Schwarz erscheinen diesbezüglich als nichts Ungewöhnliches.

In diesem Zusammenhang soll lediglich andeutungsweise auf die Verbreitung dieses Themas in jener Zeit hingewiesen werden. Man war sich bewußt, in einer von der Technik geprägten Zeit zu leben, in der analog dazu die Menschen als "Massen" auftraten. Karl Jaspers schrieb 1931: "Technik und Masse haben einander hervorgebracht. Technische Daseinsordnung und Masse gehören zusammen."²⁷⁹⁾ Die Voraussetzungen dafür sah man in den naturwissenschaftlichen Fortschritten, der Industrialisierung mit ihrem wirtschaftlichen Wachstum und in den geistigen Fol-

gen der Aufklärung, besonders der französischen Revolution. Gustav Adolf Platz begann sein Buch "Die Baukunst der neuesten Zeit" (Propyläen Kunstgeschichte) mit den Worten: "Das Zeitalter, von dem diese Schrift handelt, beginnt auf kulturellem Gebiete mit der französischen Revolution, auf technischem mit der Erfindung der Dampfmaschine."²⁸⁰⁾ Und Richard Döcker faßte das Realitätsverständnis seiner Zeit in dem gleichen Sinne zusammen (in: Die Form):

"Die W i s s e n s c h a f t (Elektrizität, Chemie usw.) als Ausgangspunkt,
die M a s c h i n e (Eisenbahnen, Automobile, Flugzeuge, Kino, Photographie, usw.) als Auswirkung
und die wirtschaftlichen und politischen Entwicklungsstadien (Industrialisierung, Weltkriege, Revolutionen, soziale Umschichtungen) als Ergebnis
b e d e u t e n d i e W i r k l i c h k e i t d e r G e g e n w a r t ."²⁸¹⁾

Das Verbindende von "Masse" und "Technik" in einem übergeordneten Sinne ist die Aufhebung der Individualität. Im Bezug zum Menschen sprach Sedlmayr, wohl im Anschluß an Spengler, vom "Typus des 'anorganischen Menschen' ".²⁸²⁾ Schlemmers mechanische "Schauspieler" sind ein besonders beredtes Beispiel für den nichtindividuellen Menschen. Dieser typisierte Mensch hat sein Pendant im typisierten Produkt. Und wie dieses scheint seine Bestimmung "Menge" bzw. "Masse" zu sein. Auch im Film - und in anderer Form im Theater - wird der entindividualisierte Mensch zum Thema gemacht: als Typus in einer anonymen Umwelt (Chaplin) oder als agierende Masse (Eisenstein), als Masse überhaupt bei Paul Wegeners "Der Golem". Gleichzeitig mag man sich erinnern, daß Walter Benjamin den Film - als ein technisches und massenhaft vervielfältigtes Medium - als d i e Kunst für die Massen beschrieben hat.²⁸³⁾

Wie der Mensch als etwas Entindividualisiertes und Abstrahiertes begriffen wurde, so faßte man auch seine schöpferische Kraft unter dem äußersten abstrakten Begriff, nämlich dem des "Geistes". Die "Seele", das Gefühl schienen dem technischen Zeitalter weniger zu entsprechen.²⁸⁴⁾ "Geist" und "geistig" sind vielstrapazierte Wörter in den Schriften der Architekten und Künstler der zwanziger Jahre. Sie stehen im Zentrum von Corbusiers "Vers une architecture" und bedeuten für ihn die Fähigkeit zu durchdachter schöpferischer Gestaltung.²⁸⁵⁾ Meist wird "Geist" als positiver Gegensatz zu Materie, Materiellem und "Materialismus" verwendet. "Wir glauben an keine Parallele von materieller und geistiger Blüte" schrieb Bruno Taut in "Frühlicht".²⁸⁶⁾

Mondrian versteht darunter das "Innerliche" des Menschen, das eigenwertig ist gegenüber Materiellem und Gefühl. Die Verselbständigung des Geistes entspricht der zunehmend abstrakter werdenden Lebensform des modernen Menschen, der sich immer mehr vom "Natürlichen" abwendet.²⁸⁷⁾ Damit zeigt Mondrian eine gewisse Verwandtschaft zu den Vorstellungen von Schwarz, ohne aufs Methaphysische überzugehen. Mondrian sieht im Geist eine "universale" Größe.²⁸⁸⁾ Schwarz hatte etwas Vergleichbares damit verbunden, als er den Geist in die "kosmischen Einöden" lokalisierte.

Die Vorstellung, daß die Abkehr vom Individuellen ein Merkmal der technisierten Zeit ist, war durchwegs ins Bewußtsein des Menschen der zwanziger Jahre eingegangen. Die Erkenntnis darüber war so intensiv, daß das Phänomen wie ein fester Standort in der Geschichte erschien. Die Stellungnahme war dagegen unterschiedlich.

Die Avantgarde begrüßte die neue Situation als Ausgangspunkt zur Schaffung einer neuen Kultur. So sah etwa der "Stijl" die Möglichkeit zu einem "neuen Leben":²⁸⁹⁾ "Die neue Kultur wird die des gereiften Individuums sein, gereift wird das Individuum für das Universale empfänglich sein und mit ihm immer eins werden. Es nähert sich jetzt die Zeit, in der das Individuum als Masse dazu imstande ist."²⁹⁰⁾

Die Konservativen befürchteten hingegen gerade den Verlust von Kultur. Die wohl aufsehenerregendste Untermauerung dieser Auffassung brachte Oswald Spenglers Buch "Der Untergang des Abendlandes", dessen 1. Band 1918 erschienen war.²⁹¹⁾ Er definierte seine Zeit als "zivilisatorisch", aber nicht mehr kulturell. Damit sei das letzte Stadium vor dem Untergang des Abendlandes erreicht. Der Beweis für seine Sicht waren die parallelen Erscheinungen bei vergangenen Kulturträgern wie der klassischen Antike, Ägypten, China oder Indien. Kennzeichen der Zivilisation, die für das Abendland seit dem 19. Jahrhundert besteht, sind Verstädterung, Mangel an Religiosität, Auftreten der "anorganischen" und "kosmopolitischen" Massen, Vorherrschaft des Geldes.²⁹²⁾

Eine dritte Reaktion auf die Entindividualisierung und Technisierung zeigt zwar eine gewisse Resignation, versucht aber durch die gegebenen Möglichkeiten die Kultur zu "retten". Zu ihr muß man Schwarz rechnen und die fortschrittlichen Katholiken. Die Liturgiereformbewegung hatte - wie noch zu zeigen sein wird - ebenfalls die Forderung nach Entindividualisierung erhoben.²⁹³⁾ Ein Beispiel für die "vermittelnde" Haltung dieser dritten Gruppe ist ein Ausschnitt aus einer Rezension eines Katholiken des Spenglerschen Buches: "Wenn man mit dem Worte

Kultur im Gegensatz zur Zivilisation diejenigen Werte im Gemeinschaftsleben meint, die über die Befriedigung der äußeren Bedürfnisse, über Nützlichkeits- und Zweckmäßigkeitsfragen hinausführen, ist man allerdings geneigt, die Technik lediglich als Vorbedingung der Zivilisation anzusehen und in ihr mehr ein Hindernis als ein Förderungsmittel zur Entfaltung wahrer Kultur zu erblicken. So einfach liegen die Dinge nun aber nicht. Die dicht bevölkerten, sogenannten zivilisierten Länder von heute können aus einfachem Selbsterhaltungstrieb die Technik nicht mehr missen und wenn sie gleichzeitig wirkliche Kulturstaaten sein wollen, bleibt ihnen gar keine andere Möglichkeit, als zwischen Technik und Kultur eine Brücke zu schlagen, über die dann ein befruchtender, lebenspendender Verkehr zwischen beiden Gebieten sich entwickeln kann."²⁹⁴⁾

Die Abkehr vom Individuum steht in Zusammenhang mit einem weiteren Phänomen, das sich grob mit Gemeinschaftsdenken umschreiben läßt und das gepaart war mit zunehmendem sozialen Engagement.²⁹⁵⁾ Die Anfänge reichen zumindest ins 19. Jahrhundert zurück, wie auch das Thema "Technik" keineswegs nur die 20er Jahre beschäftigte. Das Individuelle scheint hier, vielleicht unbewußt, auf die Gemeinschaft übertragen worden zu sein. Der Begriff "Masse", unpersönlich und abstrakt, alles einschließend, fand seinen Ersatz in vielen individuellen Gemeinschaftsbegriffen. Die Zugehörigkeit zu abgrenzbaren Gemeinschaften scheint die persönliche Individualität ersetzt zu haben. Man betonte die Volksgemeinschaft, man gehörte einer bestimmten Nation an, einer Partei, einer Klasse, einem Verband oder einer Gruppe ("Bund").²⁹⁶⁾ Die vielen Gruppierungen allein auf der Kunstszene bei gleichzeitig weitgehendem Fehlen von unorganisierten Persönlichkeiten

(besonders bei Architekten) ist auffallend. Wie eine Bestätigung für diese Gemeinschaftstendenz muß es daher wirken, wenn man beobachtet, daß das gleiche Individuum verschiedenen Gruppierungen mit ähnlicher Zielsetzung angehören konnte. Die gleichen Personen trafen sich etwa sowohl in der "Novembergruppe" wie im "Arbeitsrat für Kunst". Zuweilen gewinnt man den Eindruck, daß die Mitgliedschaft in einer Gruppe beinahe wichtiger war als ihre Zielsetzung.²⁹⁷⁾

Die Zeit selbst sah dieses Phänomen in ihrem Sinne etwas anders, nämlich als Bewegung weg vom Individuellen. Z.B. schrieb Oud 1917: "Den Drang, das Individuelle dem Gemeinschaftlichen unterzuordnen, findet man in der Kunst wie im Alltagsleben in dem Bedürfnis reflektiert, individuelle Elemente zu Gruppen zu organisieren:²⁹⁸⁾ Vereinigungen, Verbände, Gesellschaften, Trusts, Monopole usw." Nur am Rande bemerkt, scheint diesbezüglich die Entindividualisierungstendenz des Architekten bei Gropius als konsequent und modern. Die Verwirklichung des "Teams" scheint ihm aber damals noch nicht möglich gewesen zu sein.

Das Streben nach Gemeinschaft bzw. die Entindividualisierung fordert eigentlich, daß die Kunst, vor allem die Architektur, selbst Ausdruck des Gemeinschaftswollens sein soll. Das wurde von Schwarz selbst so gesehen, als er vom "Geist" des Volkes sprach, der sich in der Kunst manifestiere.²⁹⁹⁾ Poelzig sagte in einem Vortrag auf der Jahrestagung des Werkbundes in Stuttgart 1919: "Die Architektur ist das Produkt der seelischen Grundstimmung eines Volkes."³⁰⁰⁾ Vom "Gemeinschaftswillen", der die "intuitiv sichere Gestaltungskraft" der Architekten auslöse, schrieb schließlich Walter Müller-Wulckow in seinem Vorwort für die "Bauten der Gemeinschaft" der "Blauen Bücher" (1929).³⁰¹⁾

Diesen Gemeinschaftswillen aber sahen die zitierten Autoren, einschließlich Schwarz, in ihrer Zeit noch nicht. Nach Paul Renner, einem Autor, der häufig in der "Form" schrieb und ideologisch linksgerichtet war, ist die Gemeinschaftskunst seit der Renaissance verlorengegangen. Damals sei die Kunst Sache einer "dünnen Oberschicht der humanistisch Gebildeten" geworden.³⁰²⁾ Eine entsprechende Auffassung hatte bereits Viollet-le-Duc vertreten. Er rühmte die "Harmonie, die zwischen der Kunst des Mittelalters und dem Geist der Völker, in deren Mitte sie sich entwickelte," bestand und stellte fest, daß seit Ludwig XIV. die Künstler eine Art Aristokraten waren, die "die Seele der Massen nicht mehr kennen."³⁰³⁾

Die Auffassung, daß das "Leben" den Stil der Kunst schaffe, die z.B. auch von Riemerschmid wie von Oud vertreten wurde,³⁰⁴⁾ führte andererseits dazu, daß man in dieses Leben hineinsah, hineindrang und es wie mit wissenschaftlicher Akribie analysierte. Die Baukunst sollte sich an den Lebensbedürfnissen orientieren. Friedrich Dessauer schrieb: "... das Ziel der Technik des Bauens ist ja nicht das Haus, sondern das Wohnen, wie das Ziel des Maschinenbaues nicht eine Lokomotive, sondern deren Fahrt ist."³⁰⁵⁾ Radikaler noch formulierte es Moholy-Nagy: "Nicht das Objekt, der Mensch ist das Ziel."³⁰⁶⁾ Über die "wahren" Bedürfnisse der Menschen war man allerdings unterschiedlicher Meinung, wie man schon allein an Schwarz' Kritik zur nur "sozialen Hygiene" etwa der Siedlungsbauten sehen kann.³⁰⁷⁾

Aus der verschiedenen Auffassung der gestellten Aufgabe ergeben sich auch die unterschiedlichen formalen Lösungen.³⁰⁸⁾ Ein Stilvergleich zwischen der Avantgarde des "Neuen Bauens" und Schwarz scheint zunächst daran scheitern zu müssen, daß man Wohnhäuser und Kirchen ge-

geneinander abzuwägen hat. Aber das ist bereits ein grundsätzlicher Hinweis auf die unterschiedliche Vorstellung über die Bedürfnisse der Menschen. Der Stellenwert, den die Siedlungsbauten in den 20er Jahren einnahmen, steht im umgekehrten Verhältnis zum Interesse am Kirchenbau. Bezeichnend ist, daß z.B. Walter Müller-Wulckow in seinen damals so populären Architekturbänden der "Blauen Bücher" für den Kirchenbau lediglich sieben Beispiele zeigt. Seine Themenschwerpunkte liegen bei den Bereichen der Arbeit und vor allem beim Wohnen.³⁰⁹⁾ Hier sah man die Hauptaufgaben für den Architekten. Umsomehr fällt es daher auf, daß Schwarz sich für diesen Themenbereich offenbar nicht sonderlich interessierte. Zwar mag es zunächst an konkreten Aufträgen gemangelt haben, aber Schwarz hat auch später kaum Wohnhäuser gebaut. Nicht einmal dann, als er Anfang der 50er Jahre als Stadtplaner von Köln eine gewisse Popularität genoß. Nur aus den 30er Jahren sind einzelne Häuser bekannt. Die Auftraggeber waren Quickbornfreunde, die Schwarz in einer Zeit mangelnder Tätigkeits- und Erwerbslage die künstlerische Existenz sichern halfen.³¹⁰⁾ Die unterschiedliche Akzentuierung der Aufgabe ist Ausdruck der jeweils anderen Haltung zu den Menschen.

Für das "Neue Bauen" bilden die Menschen eine Gemeinschaft von ähnlichen Individuen mit ähnlichen persönlichen Bedürfnissen, die sich standardisieren und optimal befriedigen lassen.³¹¹⁾ Eine solche Gemeinschaft ist grundsätzlich offen. Sie ist "kommunikativ", d.h. erweiterbar, im einzelnen und im gesamten austauschbar und beweglich.³¹²⁾ Schwarz baut dagegen nicht für die Menschen als Einzelne und ihre Bedürfnisse. Sie sind für ihn ausschließlich private Personen. Erst ihr

Zusammenschluß zu einer höheren, überindividuellen Gemeinschaft ist sein Thema. Eine Kommunikation nach außen oder innen ist nicht möglich. Die Menschen treten als feste, klar umgrenzte Gesamtheit auf. Für diese Haltung von Schwarz zeugen seine Schriften, bei deren Erörterung bereits auf sein Denken in transzendentalen Ganzheiten hingewiesen wurde, sowie seine Entwürfe mit ihrer geschlossenen Exklusivität. Damit wird Schwarz nicht unbedingt unterstellt, daß ihm die soziale Situation der einzelnen Menschen gleichgültig ist. Immerhin lobt er das soziale Engagement der Architekten des Neuen Bauens. Aber viel wichtiger ist ihm, daß dem Einzelnen darüberhinaus die Möglichkeit zum Transzendieren gegeben wird. Außerdem neigt die von Guardini vertretene Vorstellung des Menschen, die Schwarz offenbar übernommen hat, zur Privatisierung der Person. Die Betonung der Eigenwertigkeit und Eigenartigkeit des Einzelnen unter Wahrung der Distanz zu ihm wirkt sich auch auf das soziale Engagement aus. Man versucht nicht, Normen für das Wohlergehen aller aufzustellen, denn das würde bereits eine Einmischung in den Bereich des Einzelnen bedeuten. Das Gemeinsame muß daher immer mehr sein als eine Orientierung auf möglichst alle Einzelnen. Es muß diese über sich hinausheben oder -weisen.

Diese Beobachtungen lassen sich durch Vergleiche Schwarz' mit den programmatischen und formalen Aussagen des Neuen Bauens vertiefen. In der formalen Gestaltung fallen zunächst die Gemeinsamkeiten auf. Schwarz verdankt wesentliche Stilmerkmale dem Neuen Bauen. Das ist für einen katholischen Kirchenbauer jener Zeit nichts Selbstverständliches und ist wert festgehalten zu werden.³¹³⁾ Um den allgemeinen Eindruck, daß Schwarz in vielem dem Neuen Bauen verpflichtet ist, zu präzisieren,

soll im folgenden etwas näher auf Stil und Bestrebungen des Neuen Bauens eingegangen werden. Die Gefahr einer nur thesenhaften Verkürzung wird dabei bewußt in Kauf genommen. Das Ziel ist nicht, das Neue Bauen an sich zu charakterisieren, sondern die wesentlichen Vergleichbarkeiten und Unterschiede zu Schwarz anzugeben.

Eines der wichtigsten Stilmerkmale des Neuen Bauens, das bei Schwarz vergleichbar ist - allerdings von ihm anders angewendet -, ist das Konzipieren in Elementen. Darauf weist z. B. Theo van Doesburg in seinen 17 Leitlinien für die moderne Architektur hin (1925): " Die moderne Architektur ist elementar, d.h. sie entwickelt sich aus den Elementen des Baues im weitesten Sinne.³¹⁴⁾ Das Element des Neuen Bauens ist elementar, isolierbar und steht im freien Bezug zu anderen Elementen einer Gesamtheit. "Elementar" meint, daß es sich auf die notwendigen Bestandteile des Baues beschränkt, auf bloße Wand, Decke, Öffnung, Licht etc., und sich daher von traditionellen Elementen wie Pilastern, Rippen oder Voluten unterscheidet. Diese "elementaren" Elemente veranschaulichen dennoch keine Tektonik, sondern sind "isoliert" voneinander, scheinbar freistehend oder schwebend. Ihre Beziehung ist keine durch die Statik oder durch Symmetrie geforderte, sondern eine freie. Ein solches Element ist z.B. die Wand. "Die einzelnen Körperflächen des Baues sind Bauelemente ..." schrieb Richard Döcker in der "Form" 1926.³¹⁵⁾ Die Wand ist nicht Träger des Baues, sondern frei einsetzbare dünne Fläche. Le Corbusier bezeichnete sie als "Membran": " Das Pfostensystem trägt die Zwischendecken und geht bis unter das Dach. Die Zwischenwände werden nach Bedürfnis beliebig hereingestellt, wobei keine Etage irgendwie an die andere gebunden ist. Es existieren keine Tragwände mehr, sondern nur Membra-

nen von beliebiger Stärke. Folge davon ist absolute Freiheit in der Grundrißgestaltung...."³¹⁶⁾ Der Ausdruck "Membran" findet sich bei Schwarz übrigens wieder (zur Fronleichnamskirche).³¹⁷⁾ Wegen ihrer ungegliederten, meist weiß verputzten Flächenhaftigkeit erscheint die Wand sozusagen beliebig einsetzbar, auch horizontal, da sich die Decke formal von der Wand nicht grundsätzlich unterscheidet. Man kann die Wand aussparen oder erweitern. Anschauliche Beispiele finden sich allenthalben. Besonders erwähnenswert sind Rietvelds "Haus Schröder" in Utrecht,³¹⁸⁾ Gropius Bauten in Dessau, Le Corbusiers Wohnhäuser auf der Stuttgarter Weißenhofsiedlung oder in letzter Konsequenz die Bauten von Mies van der Rohe. Wie Elemente erscheinen aber auch ganze Bauteile. Als Beispiel bieten sich besonders die "Baukästen im Großen" an, die das Bauhaus entwickelte.³¹⁹⁾ Es sind kubische Baukörper, die als typisierte Grundformen beliebig zu Häusern zusammengesetzt werden können. Ähnlich kubisch sind auch z.B. Ouds Siedlungshäuser auf dem Stuttgarter Weißenhof. Doch nicht nur kubische Bauteile werden ineinander verschachtelt. Wie isolierbare Elemente wirken auch einzelne Etagen von Hochhäusern. Bei manchen Beispielen scheinen sie übereinander zu schweben.³²⁰⁾ Etwa im Entwurf für ein Geschäftshaus am Kemperplatz in Berlin von Mendelsohn³²¹⁾ oder im Entwurf für ein Bürogebäude aus Stahlbeton von Mies van der Rohe, 1922,³²²⁾ oder auch im Projekt für den Alexanderplatz in Berlin von den Brüdern Luckhardt.³²³⁾

Schwarz plante ebenfalls mit Elementen, aber in anderem Sinne. Er schreibt zwar, die Fronleichnamskirche sei wie ein Kartenhaus zusammengesetzt: "Die vier Wände sind durch den eisernen Dachstuhl ausgesteift, so daß der Bau nach Art eines Kartenhauses konstruiert ist, wobei die fünf Flächen sich gegenseitig versteifen."³²⁴⁾ Aber die-

se Elemente sind nicht wie beim Neuen Bauen anschaulich als selbständige Baukomponenten gezeigt. Eher erscheinen die Bauteile als ganzes - bei der Fronleichnamskirche der Hauptbau, der niedrige Seitenbau und der Turm - als isolierbare Elemente. Auch die Zylinder der Kreisrunden Kirche könnten entsprechend verstanden werden.

Im Detail finden sich weitere Ähnlichkeiten mit dem Neuen Bauen. Dazu gehören die kahle weiße Wandfläche ohne Gliederungen, die Fensteröffnungen als bloße rechteckige Einschnitte in die Wand, das flache Dach und die Tendenz zur Asymmetrie. Ob die Betonung der Stereometrie gleichfalls vom Neuen Bauen inspiriert wurde, ist dagegen nicht leicht zu entscheiden. Eine Tendenz dazu zeigt das Neue Bauen sicherlich. Immerhin sah Schwarz selbst etwa den Bauhausstil unter anderem als "stereometrisch". Der "Bauhausstil... war ein vollkommen bewußter Versuch, aus stereometrischen Körpern und geometrischen Formen Häuser als durchaus abstrakte Ordnungen zu montieren...."³²⁵⁾

Schwarz hat jedenfalls - wie das Neue Bauen - versucht im "Geiste der Technik" zu bauen. Man kann aber beobachten, daß er darunter nicht ganz das verstand, was die Avantgarde damit meinte.

Im "Geiste der Technik" zu bauen, das kann unter mindestens drei Aspekten verstanden werden. Aus diesen scheint das Neue Bauen als Synthese entstanden zu sein. Die folgende Unterteilung ist im Hinblick auf das Neue Bauen etwas künstlich, aber für die richtige Einordnung von Schwarz sinnvoll.

Als erstes wäre die Maschine zu nennen. Sie gilt als Synthese vieler einzelner Teile zu einer funktionierenden Konstruktion. Die Faszination, die von dieser Sicht der Maschine ausging, wurde auf das Kunstwerk über-

tragen. Für van Doesburg lassen sich die "Ausdrucks-
möglichkeiten" der Maschine auf die Kunst übertragen,³²⁶⁾
und von dem Futuristen Gino Severini wurde im "Stijl" ein
Artikel über die Analogie von Maschine und Kunstwerk ab-
gedruckt, die sowohl die Herstellungsweise wie die Wir-
kung auf den Betrachter betrifft.³²⁷⁾ Le Corbusier hat
in seinen Vorschlägen zur Planung eines Wohnhauses, der
"Wohnmaschine", analog zur Konstruktion einer Maschine
die Teile aufgezählt, die dabei notwendig sind.³²⁸⁾ So
gewinnt man den Eindruck, daß den Schrauben, Kolben,
Zylindern usw. einer Maschine die Wände, Mobiliar oder
Dachterrassen eines Wohnhauses entsprechen.³²⁹⁾ In der
Erläuterung zum Haus "Citrohan" formuliert Corbusier
das selbst so: "Mit anderen Worten, ein Haus wie ein
Auto, entworfen und durchkonstruiert wie ein Omnibus
oder eine Schiffskabine."³³⁰⁾ Seine Überlegungen beglei-
ten immer wieder Photographien von Verkehrsmitteln, Ma-
schinen und Konstruktionsteilen. Das Ziel der Wohnkon-
struktion ist zwar das richtige Funktionieren des Woh-
nens, d.h. auf den Menschen orientiert aber in der Be-
standteilaufzählung liegt ein eigener "ästhetischer"
Reiz. Die Mechanisierung des Bauens hatte Oud schon bei
Frank Lloyd Wright, dem großen Vorbild des Neuen Bauens,
bewundert. Über dessen "Robie House" schrieb er: "Alle
Teile dieses Gebäudes, einschließlich der Einrichtungs-
gegenstände, wurden nach mechanistischen Gesichtspun-
kten gestaltet."³³¹⁾

Die analytische Betrachtungsweise der Maschine,
verstanden als ein ineinandergreifender Zusammenschluß
vieler Teile zu einem bewegenden und beweglichen Gegen-
stand, zeigt denselben Geist wie die Vorstellung vom
Haus als eine Komposition von Elementen. Das Neue Bauen
hat dieses Denken in Elementen zum Stilmerkmal seiner
Architektur gemacht. Bei Schwarz sucht man, trotz seiner

eingehenden Beschäftigung mit dem Problem der Technik, vergeblich nach einer solchen Maschinenästhetik. Genausowenig haben, gewissermaßen in Konsequenz dazu, seine Bauten einen "Elementenstil". Im Bezug zum Menschen zeigt diese unterschiedliche Auffassung von den "Elementen" eine erstaunliche Analogie. Die Individuen der "Masse" sind für Schwarz, wie bereits geschrieben wurde, kein Thema; für das Neue Bauen dagegen grundsätzlich ja.³³²⁾

Der zweite Aspekt des Technikverständnisses ist die Typisierung der Elemente. Die Maschinenästhetik des Neuen Bauens verbindet ihn so sehr mit dem Denken in Elementen, daß man von einer Einheit sprechen kann. Mit der Typisierung verbindet sich die Vorstellung vom rationellen, ökonomischen Herstellen von Produkten in Serie,³³³⁾ wobei darauf zu achten ist, daß sie von besonderer Qualität sind: "Ein anerkannter Typ ist immer ein letztes, reifstes Ergebnis aus der Summe von vielen Lösungen verschiedener Individuen. Er wird zum formalen Generalnenner einer ganzen Zeit." Dieser Satz stammt von Gropius, dem vielleicht entschiedensten Verfechter der Standardisierung.³³⁴⁾ Das primär zweckorientierte industrielle Produkt wurde als wichtige Gestaltungsaufgabe für Künstler gesehen. Die besten Künstler machten sich Gedanken über Zweck und optimale Gestaltung von Typen und erfanden sogar neue.³³⁵⁾ Ein besonderer Reiz für schöpferische Gestaltung war die Entwicklung von Elemententypen, mit denen man Gesamtformen, z.B. Häuser, unterschiedlich gestalten konnte. Ein solcher Typus konnte vertauscht, entfernt oder hinzugefügt werden. Seine Präsenz ist, zumindest im Eindruck, den er macht, weder statisch bedingt noch durch optische Erfordernisse, z.B. Symmetrie, festgelegt.

Die Freiheit der Handhabung ist ein wesentliches Merkmal eines solchen Typus. Das Funktionieren beispielsweise des Wohnhauses, das scheinbar durch ausführliche Analysen des Wohnens gewonnen zu sein scheint, zeigt sehr viel mehr die Freiwilligkeit des Gewordenen als seine Notwendigkeit. Man braucht nur wieder an die bereits zitierten Beispiele der Gropiusschen "Baukäste im Großen" zu erinnern mit ihren wie beliebig kombinierten Bauwürfeln, oder an die Etagen des Geschäftshauses von Mies van der Rohe, die man sich beliebig hoch aufgestapelt denken kann, oder auch an andere Beispiele.

Dieser Freiheit in der Komposition der Typen entspricht, wieder analog, die Freiheit des Menschen. Er ist mobil, flexibel; die Gemeinschaft ist erweiterbar, in sich variabel und austauschbar. Seine Umgebung legt ihn weniger fest.

Für Schwarz stellen - wie seine Schriften zeigen - Typisierung und serielle Produktion ein Kernproblem der Technik dar. Weil die Elementkomponente fehlt, interessiert ihn nicht die Variabilität des Details, sondern der Zusammenschluß gleichartiger Elemente zu einem Ganzen. So sind seine Wände niemals freistehend erkennbar, sondern zu einem festen "Block" zusammengebunden. Die Elemente der Fronleichnamskirche z.B. sind, obwohl Schwarz von ihnen spricht, nicht unmittelbar faßbar. Auch die Verkleidungen durch quadratische Platten an der Kreisrunden Kirche passen sich ganz der Form des Ganzen an und verlieren jeden Anspruch auf eine gewisse Eigenbedeutung als Elemente. Wenn dennoch manchmal einzelne Bauteile deutlich sich vom übrigen abheben, so nicht als frei variabel. Die Zylinder der Kreisrunden Kirche sind nicht Varianten, sondern stellen eine

Ordnung innerhalb eines Gesamten dar. Man kann an dieser Ordnung nichts verändern. Dasselbe gilt für die Bauteile der Fronleichnamskirche. So entsteht das eigenartige und für Schwarz typische Phänomen, daß die Teile weitgehend isoliert und doch festgelegte Komponenten eines übergeordneten Ganzen sind. In diesem Zusammenhang werden die Sätze, die Schwarz über die Menschen in der Fronleichnamskirche sagte, wie eine Untermauerung dieser formalen Gestaltung empfunden: " Das Ganze kann als eine Marschordnung aufgefaßt werden und nicht etwa mit der Anordnung in einem Hörsaal oder Theater verglichen werden. Der Einzelne bleibt allein und nur noch außerdem in die ganze Masse anonym eingebunden."³³⁶⁾ Die "Masse" versteht sich hier als liturgische Gemeinschaft.

Der dritte Aspekt des "Geistes der Technik" hat übergeordneten Charakter. Gemeint ist in etwa die Technik als Ausdruck des mathematisch-abstrakt und rational denkenden Menschen. Corbusier entwickelte eine Architekturästhetik daraus, in der der Ingenieur dem Architekten der alten Schule vorgezogen wird: "Auch die Ingenieure betreiben Architektur, denn sie üben die aus den Naturgesetzen abgeleitete Berechnung, und ihre Werke lassen uns Harmonie empfinden. Es gibt also eine Ingenieur-Ästhetik, denn bei der Berechnung müssen die Glieder der Gleichung gesetzt werden, und dabei entscheidet der Geschmack. Sobald man jedoch von der Leidenschaft der Berechnung erfaßt wird, befindet man sich in einem Zustand reiner Geistigkeit, in diesem Zustand schlägt der Geschmack sichere Bahnen ein."³³⁷⁾ Die Form reiner Geistigkeit ist, nach Corbusier, die Geometrie. Geometrisch ist andererseits das Wesentliche der Architektur: "Wenn das Wesentliche der Baukunst aus Kugeln, Kegeln und Zylindern besteht, dann beruhen die formerzeugenden und formanzeigenden Elemente auf reiner "Geometrie."³³⁸⁾

Corbusiers Geometrieästhetik läßt sich gut mit den gleichzeitigen Bestrebungen zur Typenbildung verbinden. Auch hier nähert sich die optimale Gestaltung einer geometrischen Endform als der am meisten flexiblen.

Schwarz liegt mit seinen stereometrischen Formen durchaus in der Tendenz der Zeit. In der rigorosen Reduktion des Baues auf ein stereometrisches Grundgebilde legt Schwarz sich aber fest, und die Form wird zum Symbol. Determinierte Formen sind aber nicht im Sinne des Neuen Bauens.

In einem eher philosophischen und weltumfassenden Sinne versteht sich die Ästhetik der Abstraktion im Stijl. Für Mondrian wird sogar das Leben a b s t r a k t : "Das Leben des heutigen Kulturmenschen wendet sich mehr und mehr vom Natürlichen ab; es wird immer mehr abstraktes Leben."³³⁹⁾ Ein Lieblingwort der Stijl-Gruppe ist "universal": "Der wahrhaft moderne Künstler wählt die Abstraktion der Schönheitsempfindung bewußt: er erkennt bewußt, daß die Schönheitsempfindung kosmisch, universal ist. Dieses bewußte Erkennen hat die abstrakte Gestaltung zur Folge und beschränkt sie auf dasjenige, was ausschließlich universal ist."³⁴⁰⁾

In diesem Zusammenhang interessiert besonders die "universale" Raumästhetik des Stijl. Sie wurde zu einem wichtigen Impuls für das Neue Bauen. Das Denken im Universellen führte zu einer neuen Raumvorstellung in der Architektur. Raum ließ sich unter diesem Aspekt nicht mehr in geschlossenen Baukörpern "einschließen," sozusagen als Ausschnitt aus einem größeren kosmischen Raum. Raum war vielmehr eine Ganzheit, die kein Innen und Außen kannte und überall war. "Die neue Architektur hat die Wand durchbrochen und auf diese Weise die Trennung von innen und außen aufgehoben." "Die neue Architektur

ist offen." "Die neue Architektur ist anti-kubisch, d.h. sie strebt nicht danach, die verschiedenen funktionellen Raumzellen in einem einzigen geschlossenen Kubus zusammenzufassen, sondern sie projiziert die funktionellen Raumzellen (wie auch Schutzdachflächen, Balkon-Volumen usw.) aus dem Mittelpunkt des Kubus nach draußen, wodurch Höhe, Breite und Tiefe plus Zeit zu einem völlig neuen bildnerischen Ausdruck in den offenen Räumen kommen."³⁴¹⁾ Diese Sätze sind Ausschnitte aus 16 programmatischen Leitlinien zur Architektur, die Theo van Doesburg in den Jahren 1923 bis 1925 veröffentlichte und die auch in Deutschland bald bekannt wurden. Doesburg faßte damit zusammen, was eigentlich formal schon ausgebildet war, und gab ihm gewissermaßen einen philosophisch-weltanschaulichen Hintergrund. Die Architektur wurde offen, frei, "kommunikativ". Was bereits die Elementbauweise mit ihren verschachtelten Teilen andeutete, wird durch diese Raumvorstellung präzisiert. Primäres Merkmal des Neuen Bauens ist nicht Scheidung und Isolation, sondern eine Art freiwillige und freie Gebundenheit. "Einheit in der Vielheit" hatte man es im Stijl genannt.³⁴²⁾

Daraus ist auch die Vorstellung der "Kommunikation" ableitbar. Das damit Gemeinte kann nicht besser veranschaulicht werden als durch die folgenden Sätze von Siegfried Giedion, die er in seinem Buch "Befreites Wohnen" 1929 geschrieben hat: "Schön ist ein Haus, das unserem Lebensgefühl entspricht. Dieses verlangt Licht, Luft, Bewegung, Öffnung /.../ schön ist ein Haus, das gestattet, in Berührung mit Himmel und Baumkronen zu leben / schön ist ein Haus, das an der Stelle von Schatten (Fensterpfeiler) Licht hat (Fensterwände) / schön ist ein Haus, dessen Räume kein Gefühl von E i n g e s p e r r t s e i n aufkommen lassen..." " Es ist nur eine selbstver-

ständige Folge, daß dieses g e ö f f n e t e Haus auch eine Widerspiegelung des heutigen seelischen Zustandes bedeutet: Es gibt keine isolierten Angelegenheiten mehr. Die Dinge durchdringen sich."³⁴³⁾

25 Diese Vorstellung vom "universalen" Raum kann im Werk von Schwarz nicht nachgewiesen werden. Schwarz schließt ein und ab. Seine Öffnungen sind entweder, wie bei der Fronleichnamskirche, hoch oben im Raum und isolierte Ausschnitte aus der Wand, oder "vergittert" durch schmale Stäbe wie beim 1. oder 3. Plan für dieselbe Kirche. Die Öffnung im Entwurf "Mauer" ist bildhaft eingerahmt und also eher ein großes Fenster als eine
,4 Negation der Wand. Auch die "Vierwandkirche" öffnet sich nicht nach außen, denn die Nischenwände verhindern die freie Kommunikation des Innenraumes mit dem Außen. Fast überflüssig ist es zu sagen, daß die Öffnungen der
,2 beiden Idealentwürfe in ihrer klaren Gerichtetheit nach oben in einen anderen "Raum" überleiten und keine Verbindung zur Umwelt schaffen.

Exklusive Geschlossenheit widerspricht ganz grundsätzlich den Intentionen des Neuen Bauens. Die abgegrenzte Ordnung ist wiederum so wesentlich bei Schwarz, daß es ihm sogar möglich ist, immaterielle Ordnungsschranken zu schaffen, wie die Lichtbereiche der Idealentwürfe beweisen. Ausnahmsweise sei auch einmal ein Profanbau von Schwarz hier zitiert. Die Frauenfachschule in Aachen präsentiert "Offenheit" nur fassadenhaft in einer großen Fensterfront nach außen, schließt aber die eigentliche Frauengemeinschaft um einen quadratischen Innenhof klösterlich hermetisch ein.³⁴⁴⁾

Die Liturgiebewegung

Die Geschichte des modernen katholischen Kirchenbaues ist eng mit der liturgischen Reformbewegung verbunden. Die meisten Kirchenbauhistoriker sehen sogar einen ursächlichen Zusammenhang zwischen beiden. Die Liturgiebewegung habe zur Erneuerung des Kirchenbaues geführt. Die Bedeutung der Liturgie für den Kirchenbau der zwanziger Jahre soll auch in dieser Arbeit nicht geleugnet, ihr Anteil aber genauer abgegrenzt werden. Dazu ist es notwendig, noch einmal auf die allgemeinen Grundlagen der Reform einzugehen, obwohl dies bereits mehr oder weniger ausführlich in den meisten Abhandlungen über den modernen Kirchenbau geschehen ist.³⁴⁵⁾ Die Vorgeschichte, die weit ins 19. Jahrhundert reicht, braucht dabei nicht berücksichtigt zu werden. Die hier entscheidende Phase der Liturgiereformbewegung betrifft vor allem die Zeit des 1. Weltkriegs und die Jahre danach. Zu den wichtigsten Theoretikern gehörten Guardini und der Abt von Maria Laach Ildefons Herwegen.

Die Reformbewegung der Liturgie ist wesentlich Ausdruck der katholischen Weltanschauung, d.h. weitgehend weltanschaulich geprägt. Sie ist keine bloße Umordnung der Messe, sondern zielt auf einen neuen religiösen Menschen. Man kann sie daher nicht als eine autonome Angelegenheit der Institution Kirche auffassen. Es handelt sich vielmehr um die katholische Konsequenz aus der allgemein festgestellten Situation der Zeit, die als technisch orientiert galt. Diese erweiterte Sicht der Liturgiereform ist darüberhinaus auch für das Verständnis des Kirchenbaues und vor allem der katholischen Kritik an ihm sinnvoll.

Die katholischen Intellektuellen standen ihrer von der Technik geprägten Zeit weitgehend negativ gegenüber.

Sie sahen sich dem Phänomen einer Massengesellschaft gegenüber, die durch die industrielle Produktion konsumorientiert ist, d.h. einer Gesellschaft, die vor allem ihre materiellen Bedürfnisse zu befriedigen sucht. In diesem Sinne muß man ihre wiederholte scharfe Kritik am "Materialismus" der Zeit verstehen. Vor allem hatte man in katholischen Kreisen den Einfluß des materialistischen Zeitgeistes auch auf die Kirche beobachtet. Max Scheler warnte davor, das "Bildungs- wie Erlösungswissen" zu vernachlässigen.³⁴⁶⁾ Dabei wird nicht primär das Konsumdenken angeprangert, sondern die sich daraus ergebende mangelnde Moral. Guardini beispielsweise wandte sich gegen die seiner Meinung nach weitverbreitete "geistige Unbotmäßigkeit" seiner Zeitgenossen, die nicht mehr "enthaltssam", "rein", "gesund", "stark", "harmonisch" seien: "Der Materialismus der neuen Zeit hat alles zerstört und dafür den bloßen Trieb mit all seiner Gemeinheit zur Herrschaft gebracht."³⁴⁷⁾ Das Wort "Materialismus" bezeichnet in katholischen Kreisen gleichermaßen die Auswüchse des Kapitalismus, wie verbreiteter noch die "materialistische" Ideologie des Marxismus und Sozialismus."³⁴⁸⁾

Materialismuskritik gab es - wie schon erwähnt - auch in anderen Kreisen, z.B. bei mehreren Architekten des Neuen Bauens.³⁴⁹⁾ Doch beschränkt sich diese fast ausschließlich auf die unmittelbaren Nachkriegsjahre und versucht nicht, moralisch zu argumentieren. In den Nachkriegsjahren läßt sich auch parallel zur Kritik am Materialismus allgemein eine Art gesteigerter Religiosität beobachten. Besonders auffallend ist das Interesse an mystischen Schriften.³⁵⁰⁾ Das führte dazu, daß dieser Hang zum Religiösen in katholischen Kreisen zum Teil überschätzt wurde. Guardini meinte 1922: "Ein religiö-

ser Vorgang von unabsehbarer Tragweite hat eingesetzt:
 Die Kirche erwacht in den Seelen.³⁵¹⁾ Der Kunstkritiker und Jesuit Josef Kreit-
 maier schrieb in seinem vielgelesenen Buch "Von Kunst
 und Künstlern" 1926, seine Zeit sei geradezu "religions-
 hungrig":³⁵²⁾ "Der Materialismus ist zwar nicht prak-
 tisch - das wird er überhaupt nie - wohl aber theore-
 tisch überwunden. Man schaut von der Erde wieder zu
 den Sternen, vom Hinfälligen zum Bleibenden, vom Hi-
 storischen zum Wirklichen, vom Endlichen zum Unendli-
 chen, von der Welt zu Gott."³⁵³⁾ Hermann Platz meinte
 1921 zu beobachten, daß sich die Religiosität der Zeit
 indirekt zeige: "Und wir dürfen uns nicht wundern,
 wenn wir feststellen müssen, daß etwas von religiöser
 Inbrunst, von rückhaltloser Gefühlshingabe in vielen
 Zeittendenzen steckt. Diese verweltlichte Inbrunst
 äußert sich bald in der Begeisterung und Unerschütter-
 lichkeit der neuen Überzeugung, die meist übrigens nur
 ein neuer Glaube ist, bald in dem phrasenlosen Übermaß
 der Arbeit, bald in der liebevollsten Erfassung und
 Einordnung des Kleinsten, bald in der heißesten Erstre-
 bung des Größten, des Grenzenlosen. Hat nicht die Welt
 in der Entdeckung des Kleinsten und in der Erreichung
 des Größten die bedeutendsten Fortschritte gemacht?
 Und besagt das nicht, daß wir an beiden Enden zu den
 Ursprüngen getrieben werden, daß also etwas von religi-
 öser Urkraft in dem Schaffen und Sehnen der Gegenwart
 steckt?"³⁵⁴⁾ Weitblickendere Katholiken, wie etwa Sche-
 ler, erkannten in der auffallenden Religiosität eher
 eine Modeerscheinung.³⁵⁵⁾ Im Fortschreiten der zwanziger
 Jahre verlor sich das Religionsbedürfnis nach und nach.
 Besonders die Rolle der Kirche als Institution wurde von
 Nichtkatholiken als nebensächlich für die Zeit verstan-
 den.³⁵⁶⁾

Für die katholischen Kreise war jedenfalls die Religion der einzige Gegenpol zum Materialismus. "Wir arbeiten an der Gesundung und Erneuerung unseres Volkslebens. Was einsichtige Männer seit langem betont, steht heute mit fast erschreckender Klarheit vor aller Augen: kein Heil ohne Erneuerung in Christus."³⁵⁷⁾ Schwarz selbst, vielleicht im Anschluß an Scheler, meinte, daß die Zeit, wenn sie keinen Platz für Metaphysik habe, sich selbst "widerlege", d.h. verurteile.³⁵⁸⁾ Entsprechend der moralisierenden Tendenz der katholischen Kritik sah man im Materialismus vor allem etwas Egoistisches. Dieser Egoismus wiederum war, nach katholischer Auffassung, Ausdruck eines übersteigerten Individualismus, wie er sich seit der Renaissance herausgebildet hatte.³⁵⁹⁾ Die "Masse" verkörperte aber nichts anderes als die Summe solcher egoistischer Individualisten.

Die katholische Reformbewegung versuchte daher, sich aus einer so verstandenen Masse herauszulösen. Sie propagierte das Überindividuelle, Unegoistische, nämlich die Gemeinschaft. Der Quickborn kann als Eliteverband in dem Bestreben nach Gemeinschaft in katholischem Sinne verstanden werden.

Die im Profanbereich beobachtete Tendenz zum Entindividualisieren und - als Reaktion auf die Vermassung - zum Gruppieren (s.o. S. (84 ff.)) findet also ihre parallele Erscheinung auch in der katholischen Erneuerungsbewegung. Insofern ist sie wiederum völlig zeitgemäß.

Das Weg-vom-Individuellen unter gleichzeitiger Betonung der Gemeinschaft wurde entsprechend zur Grundlage für die Liturgiereformbewegung. Man glaubte übrigens, daß man das Überindividuelle dem Subjektivismus der nichtkatholischen Zeitgenossen entgegenstellen konnte: "Hier liegt die große Aufgabe der deutschen katholischen

Akademiker. Zwei unvergleichliche Werte haben wir Katholiken unseren Volksgenossen zu bieten: O b j e k t i - v i t ä t gegenüber dem auflösenden Subjektivismus, und G e m e i n s c h a f t gegenüber dem atomisierenden Sozialismus."³⁶⁰⁾ Das heißt also, daß man den Ruf nach Abstraktion und Entindividualisierung im außerkatholischen Bereich entweder nicht kannte, oder wahrscheinlicher, daß man diesen für falsch hielt.

Tatsächlich besteht zwischen den nicht-individuellen Bestrebungen etwa des Neuen Bauens das Konzipieren in Elementen, das Typisieren, die Abstraktion und der entsprechenden katholischen Forderung ein großer Unterschied. Nichtindividualität führte im Neuen Bauen zu größerer Flexibilität und Anpassungsfähigkeit, so daß sich verschiedene Dinge "durchdringen" konnten. Die katholische Bewegung versteht darunter eine Abstraktion vom Subjekt mit der Orientierung auf ein Gemeinsames außerhalb vieler Subjekte. Gemeinschaft bedeutet ihr daher Unterordnung des Individuums einem gemeinsamen H ö h e r e n gegenüber. Aus diesem Grunde erscheinen ihr die zeitgenössischen Bestrebungen, für die hier nur das Neue Bauen genannt zu werden braucht, als egoistisch.

Aber auch in der eigenen Kirche beobachtete man eine Überbetonung des Individuums. Man glaubte, die liturgische Meßfeier habe darunter zu leiden. "Zur Liturgie gehören die in den offiziellen Kultbüchern der Kirche niedergelegten Handlungen, Zeremonien und Gebete. Liturgisch sind demnach in erster Linie die hl. Messe, das kirchliche Offizium, wie es im Brevier vorliegt und die Spendung der Sakramente."³⁶¹⁾ Liturgie bedeutet daher g e m e i n s c h a f t l i c h e r Dienst an Gott. Nicht, daß es keine Messen und Feiern ähnlicher Art vor der Liturgiebewegung gegeben habe: die Kritik der Refor-

mer richtete sich darauf, daß die Liturgie nicht mehr Sache einer echten Gemeinschaft war. Tatsächlich scheint das Privatgebet verbreitet gewesen zu sein und auch während der Meßfeier vorgeherrscht zu haben. Beliebte waren private Gebete vor Nebenaltären oder vor allem vor persönlich ausgewählten Heiligen. "Man betrachte einmal das `M e ß o p f f e r b e t e n u n s e r e s g u t e n k a t h o l i s c h e n V o l k e s .` Bei aller Gläubigkeit und kindlicher Inbrunst neigt es doch einseitig zu möglichst kleinlicher Bitte für die eigenen seelischen und weltlichen Anliegen, sowie zur Sühne für die Verstorbenen; soweit es nicht in der Messe den Rosenkranz betet und selbst nach der Wandlung Heiligenlieder singt. Statt des bloßen Gefühls: 'Hier kann ich aus Herzensfülle fromm sein und meine Sorgen niederlegen' muß die lebendige Einordnung in die heiligsten Opfergedanken des Erlösers erreicht werden. Statt des oft allein vorherrschenden Gedankens: 'Das ist meine bestellte Privatmesse', oder 'Ich muß doch Sonntags meine Messe hören', soll die innere Pflicht und das Glück des Gotteslobes in inniger Verbindung mit der Kirche zum überzeugten Bewußtsein kommen." (Johannes van Acken).³⁶²⁾ Auch die Kommunion, das eigentliche Zentrum der Messe, scheint im Laufe der Jahrhunderte gewissermaßen zu einer Privatangelegenheit geworden zu sein. Überhaupt wird man selten kommuniziert haben, da Papst Pius X. sich genötigt sah, 1905 ein Dekret zur öfteren und täglichen Kommunion herauszugeben.³⁶³⁾ Danach stiegen zwar die Kommunionhandlungen an Zahl, aber sie wurden außerhalb der Messe, nämlich vorher oder nachher, vollzogen. Erst der Liturgiereform gelang es, sie ab 1925 wieder ins Zentrum der Messe zu verlegen.³⁶⁴⁾ Damit war ein wichtiger Schritt zur Gemeinschaftsmesse getan.

Zur Gemeinschaft zählte man jetzt im Unterschied etwa zum 19. Jahrhundert auch den Priester. Im 19. Jahrhundert vollzog dieser die Messe in beträchtlicher Entfernung von den Gläubigen in einem erhöhten eigenen Chorraum.³⁶⁵⁾ Außerdem betete er für sich, d.h. selten im Dialog mit den Gläubigen und eigentlich gar nicht gemeinsam mit ihnen. Gerade das aber setzte sich die Liturgie als eines ihrer Ziele.³⁶⁶⁾

Die Einbeziehung des Priesters brachte Impulse auch für die Erneuerung des Kirchenbaues. Hierin und in der Zentrierung der Kommunion, als das Hauptziel der Meßfeier, lagen in etwa die äußeren Themen der Liturgiereform. Ein schwerer zu lösendes Problem war die Verwirklichung des Gemeinschaftsgedankens. Dazu mußte an den Einzelnen appelliert werden, d.h. er sollte seine privaten Gebetsinteressen zugunsten gemeinsamer aufgeben. Dazu gehörte, daß er die Form der Liturgie verstand und innerlich mitvollzog. Das verlangte mehr vom Gläubigen als nur das Streben nach einem tadelfreien Leben, voller guter Werke, und das Wissen um religiöse Dinge: "Wir sollen wieder lernen, wo und wie wir uns das Katholischsein von Gott und seiner heiligen Kirche schenken lassen können, und daß der Schwerpunkt unserer Religiosität nicht einzig in dem Wissen um religiöse Dinge und in dem ethisch guten Handeln liegen darf, sondern in erster Linie in der Mitfeier der Liturgie, die unser seinsmäßiges Einssein mit Christus hervorbringt und befestigt."³⁶⁷⁾

Dem Zweck der Verinnerlichung von Form dienten mehrere populär gehaltene Schriften von Romano Guardini.³⁶⁸⁾ In seinem Buch "Von heiligen Zeichen" versuchte er das Gotteshaus sowie symbolische Handlungen im Gottesdienst in ihrem jeweiligen Sinn zu deuten. Z.B. erklärt er die

Stufen zur Kirche auf folgende Weise: "Wenn wir die Stufen hinaufsteigen, dann steigt nicht nur der Fuß, sondern auch unser ganzes Sein. Auch geistig steigen wir. Und tun wir es mit Bedacht, dann ahnen wir ein Emporsteigen zu jener Höhe, wo alles groß und vollendet steht: Das ist der Himmel, darinnen Gott wohnt."³⁶⁹⁾ Diese Deutungen von Guardini sind sehr stark vom gedanklichen geprägt, und zwar offenbar mit Absicht. Jedenfalls verstand er unter innerlicher Teilnahme nicht allein einen Gemütswert: "Beten ist und bleibt eine Erhebung des Gemütes zu Gott. Aber das Gemüt muß geleitet, gestützt, geklärt sein durch den Gedanken."³⁷⁰⁾ Konnte man erreichen, daß die Gläubigen durch Mitdenken den tieferen Sinn symbolischer Handlungen verstehen, so glaubte man, dieses Verstehen würde konsequent zu ihrer Verinnerlichung führen. Damit schien eine aktive geistige Teilnahme am Gottesdienst gewährleistet. Wenn alle Gläubigen aber teilnehmend die gleichen, gemeinsamen Handlungen vollzögen, so sei die liturgische Gemeinschaft erreicht. "Indem die liturgische Bewegung die Gläubigen zur unmittelbaren Anteilnahme und zum mithandelnden Erleben der Opferfeier sammelt, setzt sie anstelle der privaten Andacht die lebendige Pfarrgemeinde."³⁷¹⁾

Diese Gemeinschaft darf man nicht als eine irgendwie intime verstehen. Die straffe Form der Liturgie schließt das ohnehin aus. "In der Liturgie sind ... strenge Schranken zwischen den Individuen aufgerichtet. Die Gemeinsamkeit ist durch ein stets waches Abstandsgefühl, eine wechselseitige Ehrfurcht gemäßigt", schrieb Guardini.³⁷²⁾ Er vertrat dieses Distanzdenken ganz wie im Quickborn. Es sei hier erlaubt, in einem ungewöhnlichen Vergleich die Charakteristik dieses Gemeinschafts-

verständnisses zu veranschaulichen. Guardini propagierte immer wieder im Quickborn die Tanzform des Reigens. Dabei gibt es im Unterschied zum Paartanz keine unmittelbare Beziehung von Mensch zu Mensch, sondern gemeinschaftliches Tun zu einem gemeinsamen Ganzen. Der Reigen kann daher als eine bemerkenswerte Parallele zur Liturgiegemeinschaft gesehen werden. Die feste Gebundenheit der "Reigenden" in der geschlossenen Form des Kreises und ihre gemeinsame Unterordnung unter die Regeln des Tanzes, wobei jedoch jeder innerlich teilhat, entspricht genau der Vorstellung einer idealen Liturgiegemeinschaft. Auch in der Liturgiegemeinschaft schließen sich die Menschen unter festen zeremoniellen Regeln zu einem Gemeinsamen zusammen: "Das Individuum muß darauf verzichten, seine eigenen Gedanken zu denken, seinen eigenen Methoden der Liturgie zu folgen. Es muß seine Selbstverfügung an sie abgeben; mitbeten statt selbständig vorzugehen; gehorchen statt frei über sich zu verfügen; in der Ordnung stehen statt sich nach eigenem Willen zu bewegen."³⁷³⁾ Auch hier ist die innere Beteiligung der Einzelnen unter Wahrung des Abstandes zu dem Nachbarn gefordert.

Diese liturgische Gemeinschaft, die Guardini eine "religiöse Sozialeinheit"³⁷⁴⁾ zur Verehrung Gottes bezeichnete, war - so hoffte man - die Voraussetzung für "das Erwachen der Kirche in den Seelen"³⁷⁵⁾ der Menschen. Leben und Religion sollten eine Einheit bilden. Man sehnte sich nach altchristlichen und mittelalterlichen Glaubenswelten zurück. "Das Altertum stand lebendig in solcher Haltung; dafür zeugt das ganze Mysterienwesen. Auch das Mittelalter stand darin, und wir erleben in seinen Kathedralen mit schmerzlicher Scham die ungeheure Überlegenheit dieser Zeit, die von einer anmaßenden Aufklärung

finster genannt werden durfte. Da war alles Aufforderung und alles Mittel, eine gewaltige Ganzheit religiösen Ausdrucks, eine Symbolwelt von höchster Fülle und klarer Einheit aufzubauen." (Guardini).³⁷⁶⁾ Die liturgischen Handlungen sah man ohnehin als echtes Bindeglied zu jenen Zeiten an: " ... die Liturgie arbeitet mit Symbolen geheimnisvoller Art. Sie spricht in Bildern längst verflossener Jahrhunderte... Man kann ihr Gebetsleben demnach in einem wahren Sinne als altkirchlich bezeichnen."³⁷⁷⁾

Schon allein daß sich die Liturgie über die Jahrhunderte hinweg erhalten habe, bewies ihre Stärke. Ihr Sinn war aber im Bewußtsein der Menschen verlorengegangen. Ihre Stärke konnte daher in der Wiedererweckung ihrer leblos gewordenen Formen neu gewonnen werden. Die Forderung nach Verinnerlichung der Formen brachte vor allem aber eine Beschäftigung mit den Formen mit sich. Die Liturgie wurde als Kunst angesehen (Herwegen),³⁷⁸⁾ Der Priester sogar als der interpretierende Künstler: "Jeder Geistliche soll sich beim Opferdienste als nachschaffenden Künstler heiligster Formenwerte fühlen." (van Aken).³⁷⁹⁾ Die Betonung der Form führte selbstverständlich auch leicht zu Formalismen. Z.B. wenn man das Beten nur noch um des Betens willen verstanden wissen wollte. So schrieb ein unbekannter Autor in "Hochland": Das wahre Gebet betet nicht zuerst um irgendetwas, es betet nur. Und das liturgische Gebet ist in allererster Linie infolge seiner sprachlichen, rhythmischen und melodischen Form, in zweiter Linie erst durch den rationalen Inhalt ... wichtig."³⁸⁰⁾

Dieser Formalismus hat allerdings eine tiefere Ursache. Er hängt zusammen mit der Vorstellung der Liturgie als "Spiel". Besonders von Guardini, aber nicht nur

von ihm, wurden eingehende Vergleiche zwischen Liturgie und Spiel gezogen. Was in etwa damit gemeint war, versuchte ein Autor in den "Schildgenossen" zu beschreiben: "Spiel ist zweckfreies Gestalten von Lebendigem... Für das Kind gibt es noch keine 'Unmöglichkeiten', weil es aus einer göttlichen Schau herausieht ... alles Spiel ist freies Schöpertum; - es ist ein Aus-sich-Gestalten von Welt aus einer Gotteskraft; ... - ist ein Einfügen des 'Ich' in eine Höchst-Ordnung, deren Sinn sich uns nur aus dem Glauben erhält, nicht aus einem Wissen heraus."³⁸¹⁾

Es fällt auch hier wieder die nahe Verwandtschaft zu Schwarz auf, d.h. die Auffassung, daß reines Tun für Gott schöpferisch und zweckfrei ist. Schwarz selbst benutzte das Wort "Spiel" im Zusammenhang mit Architektur.³⁸²⁾ Guardini verstand sogar das Überindividuelle, "Objektive", als zweckfrei.³⁸³⁾

Die Reformer glaubten daran, daß die liturgische Erneuerung auch eine erneute Volksfrömmigkeit mit sich bringen könnte. Mit Begeisterung registrierte man "erste Anzeichen" solcher Frömmigkeit. Ein Priester eines kleinen westfälischen Dorfes berichtet stolz, er habe liturgische Gesänge mit seiner Gemeinde einstudiert und jetzt sänge die ganze Gemeinde liturgisch. Damit sei diese Gemeinschaft mit der frühchristlichen vergleichbar.³⁸⁴⁾ Auch von Fensterstiftungen für Kirchen oder von vom Volk gebauten Kirchen wird berichtet.³⁸⁵⁾ Es kamen von katholischer Seite aber auch skeptischerere Stimmen, die mit der Liturgiereform keine neue Volksfrömmigkeit erwarteten.³⁸⁶⁾

Das katholische Kunstverständnis

Die für die Liturgiereformbewegung so wichtige Komponente, nämlich das Formale, führte dazu, daß man sich intensiv auch mit der Kunst auseinandersetzte. Denn die Kunst sollte die Absichten der Liturgiereformer wesentlich unterstützen. Sie diene der "Andacht, der Ehrfurcht und der Erbauung."³⁸⁷⁾ Diese Ansicht über das "Zweckhafte" der Kunst vertraten allerdings nicht alle Reformer. Der für die Liturgiereformbewegung so bedeutende Abt von Maria Laach, Ildefons Herwegen, jedenfalls argumentierte in diesem Sinne: "Die Kunst des Heiligtums ist ... nicht ihrer selbst wegen da, sondern sie ist Z w e c k - k u n s t . Sie soll durch ihre Werke: Architektur, Malerei, Plastik, Musik, die Gläubigen aus der Sünde, aus dem Profanen, aus den alltäglichen Sorgen in eine reine, heilige, gottesfreudige Sphäre versetzen."³⁸⁸⁾ Entsprechend ist der Künstler für ihn "Erzieher".³⁸⁹⁾ Dazu vertrat Herwegen die Auffassung, daß die Kunst schön sein solle, denn "das Häßliche (hat) wie im Himmel so auch in der Kirche keinen Platz."³⁹⁰⁾ Darin stimmt er mit Alexander Cingria überein, der als einer der ersten ein Buch gegen den sakralen Kitsch geschrieben hatte: "das Häßliche ist... in notwendiger Beziehung mit dem bösen Geist; es ist Spiegelbild, so wie die Schönheit der Abglanz Gottes ist."³⁹¹⁾

Demgegenüber betonte Guardini, daß die Kunst kein Werk der Belehrung sein solle: "... der Beschauer soll vor dem Kunstwerk nichts wollen, als daß er in ihm sich aufhalte, atme, frei sich bewege, nicht aber überlegen und kritisch denken und Belehrung und gute Anmahnung suche."³⁹²⁾ Diese Auffassung wurde bereits von den Beuroner Künstlermönchen, d.h. vor allem von Desiderius Lenz (1832-1928) vertreten. "Die Beuroner Kunstschriftsteller

weisen selbst darauf hin, daß ihre Kunst eine latreutische sein wolle, reine Anbetung und nicht so sehr die Rücksicht auf die Gläubigen, den Zweck der Erbauung im Auge habe. Sie soll beten, nicht predigen, d a s Kunstwerk selbst soll ein Akt der Anbetung sein, gewissermaßen eine Opfergabe für den Allerhöchsten, ein sacrificium secundarium, welches das sacrificium primarium der eucharistischen Feier begleite."³⁹³⁾

Schwarz' eigenes Verständnis von Kunst, die zweckfrei sein sollte, geht also nicht nur mit Poelzig's ähnlichen Vorstellungen überein, sondern auch mit denen Guardinis.

Die katholischen Kunstkritiker vertraten, vergleichbar den Intentionen im Profanbau, die Vorstellung von der "Gemeinschaftskunst", d.h. einer Kunst, die aus der Gemeinschaft erwächst. "Die kirchliche Kunst muß ihrem innersten Wesen nach G e m e i n s c h a f t s k u n s t sein, also aus dem gemeinsamen Glauben, Denken, Empfinden und Leben und nicht zuletzt aus dem gemeinsamen Gottesdienst der Kirche erwachsen."³⁹⁴⁾ Man stellte sich auch hier eine weit über die katholische Glaubenswelt hinausgehende Gemeinschaftskunst vor, so wie man das weitere Ziel der liturgischen Reformbewegung in einer neuen Volksfrömmigkeit sah. Indirekt ersehnte man sich die Kathedrale, die vom ganzen Volk geschaffen wird.³⁹⁵⁾

Diese vom Volk getragene Kunst vermißte man in der eigenen Zeit. Deshalb war es umso wichtiger, daß wenigstens der Künstler fromm war. "Um gut zu schaffen im Geiste der Kirche, muß der Künstler fromm sein."³⁹⁶⁾ Auf der Fuldaer Bischofskonferenz von 1932 nahm man diese Forderung in den Beschlüssen auf: "Kirchliche Kunst verlangt katholische Künstler."³⁹⁷⁾ Das heißt aber, daß man

vom Künstler eben das verlangte, was man im Volk vermißte. Das machte besonders die potentiellen Auftraggeber von Kunst unsicher. In den zwanziger Jahren erschienen mehrere Bücher und Aufsätze, die eine Brücke zwischen Geistlichen und Künstlern schlagen sollten.³⁹⁸⁾

Die Unsicherheit der Geistlichen resultierte nicht zuletzt daraus, daß man den Künstler als einen geheimnisvollen Schöpfer von zum Teil "Übermenschlichem"³⁹⁹⁾ beschrieb: "der schöpferische W i l l e aber ist im Künstler oft unwiderstehlich stark wie der Naturtrieb, der gleich einem geschwellten Fluß zur Fortströmung drängt." "Der echte Künstler gleicht hier dem sagenhaften Midas. Was immer er mit seinem Genius berührt, wird zum leuchtenden Gold. Oder noch besser: Der Künstler ist Schöpfer. Erde und göttlichen Odem setzt das Kunstwerk voraus."⁴⁰⁰⁾ Einerseits suggerierte man dadurch einen gewaltigen Respekt vor dem "Genie" Künstler, andererseits hatte die Kunst christlich zu sein. Der Geistliche müsse berücksichtigen, daß nicht jedes Kunstwerk christlich und außerdem noch von hoher Qualität sei. Man sah daher die Notwendigkeit, daß Künstler und Geistlicher einander näherkommen. Die Geistlichen sollten dabei die Freiheit des Künstlers so weit wie möglich respektieren, um dessen Vertrauen zu gewinnen, und dann erst erzieherisch "mahnen".⁴⁰¹⁾ Sie selbst sollten sich durch den Kontakt mit den Künstlern umgekehrt eine bessere Urteilsfähigkeit über die zeitgenössische Kunst erwerben.

Das Hauptproblem blieb aber die Erziehung des Künstlers zu echter Gottesgläubigkeit, denn dann entstünden gleich wie selbstverständlich christliche Kunstwerke: "Nur eine künstlerisch beschwingte und individuell lebendige, eine im besten Sinne naive Gottes-

inbrunst und Liebe zu seiner Kirche"⁴⁰²⁾ bildet die Voraussetzungen für christliche Kunst. Der Künstler muß " g l a u b e n , katholisch unerschütterlich glauben und nicht erst nach dem Glauben sichtbar oder erfühlbar suchen und ringen."⁴⁰³⁾ Dies war aber bei der allgemein festgestellten mangelnden Volksfrömmigkeit keineswegs voraussetzbar oder gar selbstverständlich.

Die Kritik der mangelnden Volksfrömmigkeit, die für die Liturgie gefällt wurde, trifft die Kunst in gleichem Maße, wobei ihr weit schwerer entgegengetreten werden kann. Die Kunst steht von vornherein in viel größerer Wechselbeziehung zum Profanen als etwa die Form des Gebetes. Die wesentliche Kritik lautete aber ähnlich: keine Innerlichkeit, d.h. keine Seele, und zu individualistisch. Wieder einmal sah man das unmittelbare Vorbild im alten Christentum und im hohen Mittelalter. "Auch innerhalb der katholischen Kreise regt sich nun ein bewußtes Empfinden für die mittelalterliche Glanzzeit der Kirche, für die religiöse Literatur und vor allem für die künstlerische Herrlichkeit, mit der Kultus und Liturgie wie das ganze Kultgebäude in all seinen Teilen und alle kirchlichen Gerätschaften und Gewänder von der Gottesinbrunst und ehrfurchtsvollen Hingabe jener Zeiten ausgestaltet und geschmückt worden sind."⁴⁰⁴⁾ Diese Worte, die mehr auf die "Volksfrömmigkeit" des Mittelalters abheben, müssen ergänzt werden durch konkretere Vorstellungen über das eigentliche Kunstvorbild. Hier sah man die Vorbildlichkeit des frühen Mittelalters in der Konzentration auf das Wesentliche, wie man es selbst empfand. Johannes van Aken, auf dessen großen Einfluß auf die Erneuerung des Sakralbaus noch einzugehen sein wird,

unterscheidet die Kunst des frühen Christentums von der gotischen folgendermaßen: "Wer im gotischen Gotteshaus wandelt, schaut vom Standpunkte kampflos gesicherten Glaubenslebens durch eine z e r s t r e u e n d e Linse in ein wunderbares Formen- und Farbenparadies. Wer das frühchristliche Gotteshaus betrachtet, blickt durch eine s a m m e l n d e Linse, und Christus und der Altar sind im Brennpunkte, entzündet zu innerlicher Glut und Kraft für den äußeren, vielfach komplizierten Lebenskampf."⁴⁰⁵⁾ Mit anderen Worten, er spürt, gleich anderen Kritikern, in der Gotik den aufkommenden Individualismus.

Bemerkenswert ist ferner der Hinweis van Ackens auf das "kampflos gesicherte Glaubensleben" der Gotik gegenüber "dem äußeren Lebenskampf" des frühen Mittelalters. Damit spielt er offensichtlich auf die innere Wesensverwandtschaft der frühen Zeit mit seiner eigenen an, deren Frömmigkeit ebenfalls erkämpft, d.h. wiedererkannt werden müsse.⁴⁰⁶⁾

Für die Kunst gilt selbstverständlich die gleiche Ansicht vom Niedergang im Laufe der Jahrhunderte, wie sie für die Volksfrömmigkeit festgestellt wurde und auch, wie sie für den Profanbau angenommen wurde. Die mechanisch-materielle, industrielle Zeitanschauung hatte den seelischen Ausdruck der Kunst zerstört.⁴⁰⁷⁾ Johannes van Ackens Betonung des Wesentlichen paßt in die übergeordnete Forderung nach Überindividuellem. Überindividuell in der Sakralkunst bedeutet einerseits Abstraktion und andererseits Monumentalisierung.

Wenn in kirchlichen Kreisen nach Abstraktion verlangt wurde, heißt das nicht, daß man darunter so etwas wie "abstrakte" Kunst verstand.⁴⁰⁸⁾ Das Gegenständliche durfte nicht aufgehoben sein. Statt dessen wurde die ge-

genständliche Form mehr oder weniger geometrisiert. Auch hier erinnerte man sich an die überpersönlichen Formen aus Maß und Zahl, wie sie etwa die byzantinische Kunst hervorgebracht hatte.⁴⁰⁹⁾ Die gegenständliche Kunst sollte nicht erzählen und individualisieren, sondern symbolisieren und typisieren. Auch in der Kirche hatte sich die Forderung nach Typisierung erhoben. Man verstand darunter die Abstraktion eines Gegenstandes zu höchster überindividueller Aussage. Der Typus wird so zum Monument. "Monumentalisieren aber heißt vor allem einmal typisieren." "Unser Sehnen geht nach großer Form".⁴¹⁰⁾ Ildefons Herwegen versucht diese Abstaktionsforderung an die Kunst mit der Eigenart des kirchlichen Lebens zu erklären: "Die Monumentalität, d.h. der typische Charakter der kirchlichen Kunst, fließt notwendig aus ihrer 'Kirchlichkeit', d.h. aus der Tatsache, daß sich in ihr nicht das Individualistisch-Besondere, Einmalige ausspricht, sondern das große überpersönlich, nur typisch zu schauende Leben der Kirche."⁴¹¹⁾

Ein immer wieder zitierter und anerkannter Vorläufer dieses Kunstverständnisses war Desiderius Lenz, die wichtigste Persönlichkeit unter den Beurerer Künstlermönchen.⁴¹²⁾ Lenz hatte Ende des 19. Jahrhunderts, aus Begeisterung für alte Kunstkulturen, besonders für die ägyptische, auch für die sakrale Kunst seiner Zeit ähnliche formale Aussagen erstrebt. Ein Kernproblem seines Kunstverständnisses war, daß sich die Ideen des Göttlichen, wenn überhaupt, dann nur abstrakt "geometrisch" darstellen lassen: "Die Ideen des Ewigen, Göttlichen aber sind für uns abstrakt und lassen sich, ohne abgeschwächt zu werden, nicht aus diesem Gebiete herunterdrängen; sie lassen sich nie in nur menschliche Art und Weise übersetzen. Selbst der Gottmensch Christus ist

nicht gegeben, wenn ich auch das erhabenste Modell wiedergebe, es bleibt immer noch ein 'Unaussprechliches' welches ich nur durch typischgeometrische Mittel andeuten kann."⁴¹³⁾

Manche der Gedanken von Lenz könnten auf Schwarz eingewirkt haben. Z.B. steht auch bei Lenz das Göttliche außerhalb des Natürlichen. Das Natürliche sei unklar, Leidenschaft, Wurzel und Stamm der Sünde, das Göttliche das Geordnete, Feste, Sichere und Harmonische.⁴¹⁴⁾ Grundsätzlich definiert Lenz die Kunst ebenfalls als über der Natur stehend. Natur und Kunst seien "zwei sehr verschiedene Dinge."⁴¹⁵⁾ Besonders religiöse Kunst, die monumental sei, widerspräche der Augenblicklichkeit der Natur.⁴¹⁶⁾ Schwarz hat in der Auseinandersetzung mit Lenz seine Wertschätzung für dessen Ideen ausgedrückt, die realisierte Kunst dagegen kritisiert: "Mißt man seine Entwürfe an hoher Baukunst, dann waren sie nicht besonders gut. In welche Zeit waren sie auch hineingestellt! Aber sie sprachen eine klare und ursprüngliche Sprache, gebildet aus den Urkörpern der Geometrie und hierin ihrer Zeit vorausseilend, und sie waren voll von fruchtbaren und neuen Gedanken."⁴¹⁷⁾

Der Kirchenbau

Bald nach den ersten Nachkriegsschriften zur Liturgiereform kam das sicherlich einflußreichste Buch der zwanziger Jahre heraus, das sich der Frage der praktischen Konsequenz der Liturgiereform für die Kunst widmete. Es handelt sich um Johannes van Ackens "Christozentrische Kirchenkunst", das 1922 erschien und ein Jahr darauf bereits seine zweite Auflage hatte. Die Anregungen, die das Buch gab, sind konkret und umfassend, sodaß es

gewissermaßen zum "Lehrbuch" werden konnte. Van Acken verstand die moderne Liturgie dahingehend, daß das Ziel und das Zentrum der liturgischen Handlung das Opfermahl ist. Das heißt für ihn ferner, daß er die Liturgiegemeinschaft auf Christus hin bezogen wissen wollte. Daraus begründete sich für ihn die Forderung nach einer auf Christus ausgerichteten, d.h. "christozentrischen" Kunst. Van Acken hatte gleich anderen Liturgiereformern erkannt, daß die Kunst dazu beitragen könne, die innere Einstellung auf die Liturgie zu erleichtern. Es war ihm bewußt, daß Form immer etwas aussage und daß man daher besonders auf sie achten müsse. "Manche unserer Gebildeten werden zum Schaden ihres religiösen Lebens oft mit Recht auch abgestoßen durch einzelne Äußerlichkeiten des Gottesdienstes, hauptsächlich M ä n g e l d e r F o r m . Der Gebildete verlangt, daß das Erhabenste auch nur in formvollendetem Gewande sich zeigt."⁴¹⁸⁾

Sein Bewußtsein für die Bedeutung der Form als stimulierende Aussage ließ ihn sich eingehende konkrete Gedanken zu Form und Programm einer zeitgemäßen Sakralkunst machen. Entscheidend für ihn war, daß sich die Kunst aus der Liturgie entwickeln sollte. Es genügte ihm jedenfalls nicht, daß sie nur "im Geiste der Liturgie", d.h. als kirchliche Gemeinschaftskunst, geschaffen wurde. Entsprechend ist der Künstler für ihn noch weniger frei als für andere katholische Kunstkritiker. Frömmigkeit des Künstlers galt ihm zwar auch als Grundbedingung,⁴¹⁹⁾ aber dazu mußte der christozentrische Liturgiegedanke als Thema hinzukommen.

Die Ausrichtung auf das Zentrum Christus hin mußte durch sämtliche Kunstgattungen deutlich veranschaulicht werden. An der Spitze der Künste sah van Acken die Architektur. Sie sollte Grundlage der Thematik sein. Wenn der

christozentrische Gedanke im Gotteshaus anschaulich sein sollte, so mußte ein Gesamtkunstwerk entstehen. Damit würde sich jede Individualisierung innerhalb des Gotteshauses vermeiden lassen. Johannes van Acken denkt ganz wie andere Katholiken seiner Zeit: Entindividualisierung wird erreicht durch die Unterordnung des Individuums - hier der Kunstgattungen - unter ein gemeinsames Höheres - hier unter die Architektur, zuletzt unter die Liturgie. "Die Künste haben seit langem die Einheit verloren. In ungebundener Freiheit gingen Malerei und Plastik verworrene Pfade im Reiche der Phantasie. So kamen Anarchie und Zerfall. Die Zeit ist da, daß die Künste wieder eine Führerin wählen. Fürstin muß werden die hohe Baukunst, wie es in großer Vergangenheit war: sie soll wieder Schutzherrin sein und Mutter der Töchterkünste zugleich. So wird sie führen zur neuen Einheit einer großen Kunst und mitschaffen an echter innerlicher Kultur. Soll die hohe Architektur aber deß mächtig sein, so muß sie vorab wieder Weihe sich holen vom Heiligtum her. Die Fürstin Baukunst muß willig der Königin Liturgie entgegengehen."⁴²⁰⁾

Gemäß seinem christozentrischen Liturgieverständnis wollte van Acken den Altar, als den Ort Christi, soweit wie möglich ins Zentrum der Kirche verlegen. "Der Altar ist das Herz der katholischen Kirche, die Altarstelle rückt aus dem bisherigen Chore in den Laienraum hinein "⁴²¹⁾ Die Gläubigen könnten an drei Seiten um den Altar angeordnet werden.⁴²²⁾ Die Zentralisierung des Altares regte eine Reihe von Zentralbauten an, besonders bei Dominikus Böhm. Wahrscheinlich sind auch die beiden Idealentwürfe von Schwarz von 1928 noch aus dieser Anregung van Ackens, wenn auch vielleicht nicht direkt, entstanden. Mit der konzentrischen Anord-

nung der Gläubigen um den Altar bei der kreisrunden Kirche geht Schwarz allerdings noch einen Schritt weiter als van Acken.

Wenn im folgenden immer wieder auch Vergleiche mit den Entwürfen von Schwarz angestellt werden, so bedeutet das keineswegs, daß man Schwarz direkt abhängig von van Acken sehen soll. Das Gegenteil ist eher der Fall. Da aber van Ackens Buch sozusagen das einzige Buch mit praktischen Vorschlägen für den neuen liturgischen Kirchenbau war, wird sein Einfluß auch indirekt bedeutsam gewesen sein. Möglicherweise kam aber Schwarz durch eigene Überlegungen zu ähnlichen Lösungen, obwohl zu vermuten ist, daß Schwarz van Ackens Buch auch gelesen hat.⁴²³⁾

Van Acken verlangte jedoch nicht unbedingt als Hauptform den Zentralbau. Es genügte ihm schon, daß die Altarstelle architektonisch besonders hervorgehoben wurde. D.h. es ging ihm darum, daß der Altar als das Wesentliche des Raumes kenntlich gemacht wurde. Im idealen Falle sollte der Bau überhaupt von der Opferstelle aus entwickelt werden. "Wir gehen aber weiter und betonen mit höchstem Nachdruck den ersten Zweck des Gotteshauses als Meßopferkirche. Wir entwickeln daher auch aus einem künstlerischen Grundgedanken den ganzen Bau von der O p f e r s t e l l e aus, die im Innern wie im Äußern überzeugend betont werden soll. Um diesen Kernpunkt formt sich aus dem gleichen Zweckgedanken der einheitlich durchzubildende Volksraum."^{423a)} Die beherrschende Mittelstellung des Altares könnte bei einem Längsraum durch seine Verlegung in die Vierung erreicht werden. Van Acken konnte sich für diesen Vorschlag auf frühchristliche Traditionen berufen.⁴²⁴⁾

Auf jeden Fall waren aber vom Kirchenbauer zwei

Forderungen zu berücksichtigen: einerseits der hervor-
gehobene Altar, der aber andererseits Ziel und Zentrum
einer *Gemeinschaft* sein sollte. Van Acken
schlug daher den Einraum vor. Er bezeichnete ihn als
"Einheitsraum", d.h. er meinte damit nicht unbedingt
einen einzigen Hauptraum unter striktem Ausschluß von
Nebenräumlichkeiten, wie ihn etwa der Böhm-Schwarz'sche
Entwurf für die Frauenfriedenskirche darstellt, sondern
die Betonung des Hauptraumes als das Wesentliche mit
klarer Unterordnung von Nebenräumlichkeiten. Die Seiten-
schiffe einer basilikalen Anlage sollten zu "einfachen
Gängen" verschmälert werden, Nebenaltäre, wo sie nicht
vermieden werden konnten, deutlich dem Hauptaltar unter-
geordnet werden.⁴²⁵⁾ Ein solcher Raum konzentrierte die
Gläubigen auf die gemeinsame Opfermesse, wobei der in
die Vierung vorgerückte Altar grundsätzlich Teil des
Gemeinschaftsraumes ist. Um die Altarstelle dennoch zu
betonen, regte van Acken an, sie besonders zu belichten.
Als Beispiel schlug er die Durchfensterung der Altar-
rückwand vor, wie es daraufhin besonders Böhm bei mehre-
ren seiner Kirchen plante.⁴²⁶⁾ Auch Schwarz hat in sei-
nem dritten Entwurf für die Fronleichnamskirche die Al-
tarstelle von der Rückwand her belichtet. Im idealen
Falle sollte die Altarstelle auch nach außen betont wer-
den, z.B. durch turmartige Aufbauten oder Kuppeln. Auch
hier lassen sich Beispiele, vor allem bei Dominikus
Böhm⁴²⁷⁾ finden, aber auch bei Clemens Holzmeister⁴²⁸⁾
und bei Schwarz. Man kann die kreisrunde Kirche und die
Marienkapelle dahingehend deuten, daß der Altarraum nach
innen wie nach außen gleichermaßen betont wird, wenn man
auch nicht allein die Hervorhebung einer von innen her-
aus entwickelten Stelle dabei sieht, sondern eher, wie
schon dargelegt, eine außenbauliche Konzeption.

Der Vergleich mit Böhms Entwurf "Lumen Christi" von 1923⁴²⁹⁾ erklärt das Gemeinde: Bei Böhm wächst aus einem massiven Baukörper der eigentlichen Kirche an einer Stelle, sozusagen exponiert, ein Turm hervor. Er setzt einen Akzent, ist dem Bau aber dennoch untergeordnet. So bedeutet er gewissermaßen eine Steigerung. Bei Schwarz, Kreisrunde Kirche, gibt es im Vergleich dazu keinen maßgeblichen Hauptbau - er ist zum bloßen Sockel bestimmt - während der "Turm" sozusagen die ganze Kirche repräsentiert, also kein Akzent ist.

Im Bezug auf die Altarstelle muß noch auf einen Vorschlag van Ackens hingewiesen werden. Van Acken besteht nicht unbedingt darauf, daß der Altarraum heller als der Laienraum sein soll. Er kann auch dunkler sein. Entscheidend ist nur, daß er sich vom Laienraum unterscheidet. "Jedenfalls müssen Kultraum und Laienraum ein künstlerisch fein abgewogenes Verhältnis zueinander suchen. Ob die Opferstelle in eine Fülle von Tageslicht getaucht wird, oder ob man sie zur Betonung des Geheimnisvollen schwächer und nur eigenartiger beleuchtet als das Langhaus, bleibt freiem Ermessen überlassen."⁴³⁰⁾ So ließen sich jene Entwürfe von Schwarz erklären, die den Altarraum im Vergleich zum Laienraum ins Dunkle setzten: die "Vierwandkirche", der Entwurf "Mauer", der erste Entwurf für die Fronleichnamskirche und die erste Variante des Entwurfs Milwaukee.

Ganz im Sinne der Liturgieerneuerung und seiner eigenen Vorstellung vom Wesentlichen empfahl Johannes van Acken großflächige, geschlossene Bauformen, die sich durch ihre Ruhe von der Umgebung abheben sollten. Die wirklichen Dimensionen seien dabei von untergeordneter Bedeutung.⁴³¹⁾ Außerdem regte er an, daß die Titel für die Kirchen statt der Heiligennamen mehr im Hinblick auf

die "Betonung der Grundwahrheiten" ausgewählt werden sollten. Er schlug unter anderem folgende Namen vor: Dreifaltigkeitskirche, Schöpferkirche, Hl. Geistkirche, Christuskirche, Auferstehungskirche, Muttergotteskirche.⁴³²⁾ Diese Empfehlung van Ackens ist selbstverständlich nicht immer, aber doch überraschend oft befolgt worden. Allein die meisten Auftraggeber, für die Schwarz entwarf, wählten die Namen im Sinne van Ackens. Sie entsprachen grundsätzlich den Intentionen der Liturgiereformbewegung, die von einer allzu deutlichen Heiligenverehrung - dem Zeichen der Individualisierung - wegstrebte. In diesem Zusammenhang ist die zusätzliche Forderung van Ackens nach der Versinnbildlichung des Kirchentitels durch den Bau, besonders in seiner Verwandtschaft zu Bestrebungen von Schwarz, wichtig. "Jedenfalls muß es in Zukunft Gotteshäuser geben, welche in ruhevoller Wucht und feierlichster Raumgeschlossenheit die irdische Burg der gewaltigen und unerforschlichen Majestät darstellen (Dreifaltigkeitskirche) und Gotteshäuser, welche bei aller Raumeinheit und aller Freiheit von geschichtlicher Gotik frohgemut streben (Auferstehungskirche). Andererseits Kirchen, welche das schauervolle und doch trostreiche Dunkel des Erlöserleidens sinnbilden (Leidenskirche) und Kirchen, welche schon in Riß und Modellierung von lichter Freudigkeit und Lieblichkeit durchflutet sind (Marienkirche)."⁴³³⁾ Es wurde an anderer Stelle, S.65 f. bereits gesagt, daß Schwarz z. B. seine Fronleichnamskirche nach eigener Aussage als Leib des Herrn konzipiert hat.

Johannes van Ackens Buch ist bewußt als Beitrag zur Liturgiereformbewegung, und zwar unter dem Einfluß Ildefons Herwegens, geschrieben worden. Es fand weite Anerkennung bei Künstlern sowie bei Kirchreformern, aber

es wurde auch in seinem wichtigsten Gedanken kritisiert. Diese Kritik kam von Guardini. Ihm schien die Betonung auf Christus unangemessen. "Ist die Liturgie 'christozentrisch'? Nein! Das Ziel, auf das sich die liturgische Seelenbewegung richtet, ist nicht Christus, sondern der Vater. In der Liturgie steht Christus als der Weg von uns zum Vater und vom Vater zu uns."⁴³⁴) Damit stellte Guardini besonders den Kirchenbaumeister vor eine schwierige Aufgabe. Es genügte nach dieser Auffassung nicht, den Altar zu betonen, sondern der Kirchenraum mußte gewissermaßen auf Gott Vater hinlenken. D.h. vom diesseits bezogenen Opfermahl mit seinem ebenfalls als diesseits begreifbaren Leib Christi zum Jenseits und zum "kosmischen" Gott-Vater.

Schwarz hat sich mit diesem Problem eingehend beschäftigt und seine Überlegungen in seinem Buch "Vom Bau der Kirche" 1938 zusammengefaßt.⁴³⁵) Ob diese Überlegungen bereits ihren Niederschlag in den Entwürfen der 20er Jahre fanden, ist schwer nachzuweisen. Die Erläuterungen geben keine eindeutigen Hinweise. Die Entwürfe selbst lassen aber zumindest dahingehende Vermutungen zu. In seinem letzten Buch "Kirchenbau" von 1960 setzte Schwarz einen Versuch der Bewältigung des Problems bereits für die Fronleichnamskirche voraus.⁴³⁶) Er geht dabei von einem als auf die Trinität bezogenen Raum aus: "Es gibt also in einem Kirchenbau drei Gegenenden: die Gegend des offenen Weltraums, die Gegend der Schwelle und die unbetretbare Gegend dahinter. Die erste ist der eigentliche Wirkraum des Geistes,... die zweite die Christi, des Mittlers, die dritte die Gegend des Vaters und auch Christi, der fortging. Hüben ist die Welt und drüben unsägliche Ewigkeit, für die auch die Mystiker nur noch das Wort von dem "Nichts" fanden, weil dort

nicht mehr gilt, was im Weltenraum galt, oder vielmehr überaus Alles sowie es in Gott ist, aller Worte Urwort und aller Gestalten Urgestalt und zwischen den dreien ist eine ewige Bewegung."⁴³⁷⁾

25

In Fronleichnam seien alle drei Gegenden vorhanden. Als den "Wirkraum des Geistes" muß man, ohne das es Schwarz ausdrücklich sagt, den unmittelbaren Raum selbst ansehen. Am klarsten identifizierbar ist die "Schwelle" als Ort Christi, nämlich der Altar. Zur Darstellung des Jenseits in Fronleichnam schrieb Schwarz: "Man könnte nun sagen, dieses Dritte sei in Fronleichnam nicht da, dem Raum fehle jede Durchlässigkeit, und also sei auch die ewige Bewegung nicht in ihm vorgesehen. Aber man vergäße dabei die große schneeweiße Stirnwand, die ohne Bild und Teilung hinter dem Altar steht und vernähme nicht ihr bildloses Schweigen, das doch in hohem Maße Bild ist. Sie setzt sich als Langwände und Rückwand fort, legt sich um die Versammlung der Erde herum und ist ewiger Ort. Die Gemeinde ist rundum ausgesetzt in die Ewigkeit und wird von ihr von allen Seiten durchwirkt, die Erde aber ist auf dem begehbaren Innenraum zurückgehalten, die Wände des Raumes gehören nicht mehr zu ihr."⁴³⁸⁾ Schwarz will besonders auf das "Schweigen", die "Leere" der Raumgrenzen hinweisen, die durch die immateriell wirkende weiße Farbe und großdimensionierte Flächen gewissermaßen als Symbol für das mystische "Nichts" verstanden werden können.

Aufgrund dieser Interpretation kann man jetzt auch die frühere Erläuterung zur Fronleichnamskirche von Schwarz (1931) in diesem trinitarischen Sinne verstehen. "Was 'Erde' ist, besteht aus schwarzem belgischem Marmor, während alles Aufsteigende weiß verputzt ist. Ähnlich will der ganze Bau nicht aus einem 'Zweck' sondern aus einem

'Sinn' verstanden sein."⁴³⁹⁾ Damit läßt sich allerdings immer noch nicht beweisen, daß Schwarz bereits zu jener Zeit den Kirchenbau im Wesentlichen als ein Bild der Trinitas sah. Die Entwürfe lassen nur darauf schließen, daß Schwarz sich nicht im christozentrischen Sinne auf die Betonung des Altares allein konzentrierte. Der Altar der Fronleichnamskirche ist zwar zwingender Zielort des Raumes, aber er gehört zum Bereich des dunklen Fußbodens. Die durch die Farbe gegebene Kontrastierung von unten und oben hat gegenüber der Altarzielsetzung übergeordneten Wert, die Betonung der Opferstelle ist also nicht alleiniges Thema des Innenraumes.

1,2 Vergleichbar wären auch die Idealprojekte von 1928, deren Altarstelle in einen Raumteil gesetzt ist, der über ihn hinausweist. Vielleicht läßt sich auch der
17 dritte Plan für Fronleichnam so interpretieren. Der Altar vor der geöffneten Rückwand erscheint ihr gegenüber auffallend unscheinbar. Man kann daher die geöffnete Rückwand nicht als bloße effektvolle Belichtungswand für den Altar im christozentrischen Sinne verstehen. Die Entwürfe von Dominikus Böhm veranschaulichen im Vergleich dazu eindeutig den christozentrischen Gedanken. Dort dient die helle Rückwand der effektvollen Hervorhebung des Altares.⁴⁴⁰⁾

Dennoch muß man auch bei Schwarz die grundsätzliche Bedeutung des Altares wichtig nehmen. Die Forderung der Liturgiereformer nach dem Opfermahl als Höhepunkt der Gemeinschaftsmesse mußte auch den Altar zu einem wichtigen Teil im Raum werden lassen. Daher auch bei Schwarz die ausschließliche Zielorientierung auf ihn, sozusagen als einzigen faßbaren Gegenstand im Raum.

Es ist möglich, daß van Ackens Buch für Schwarz keine direkte Bedeutung hat. Die grundsätzliche Verwandt-

schaft erklärt sich durch den Einfluß der Liturgiereformbewegung auf beide. Es ist sogar wahrscheinlich, daß Schwarz van Ackens Buch mehr abgelehnt als befürwortet hat. Die kritische Stellungnahme dazu in seinem letzten Buch von 1960 zeigt, daß er ganz auf Seiten Guardinis stand.⁴⁴¹⁾ Es gibt noch eine weitere, tiefere Ursache für die Skepsis von Guardini und Schwarz van Acken gegenüber. Sie betrifft seine Grundtendenz, die ständig erkennbare Vorstellung von der Liturgie als "Bauherrin".⁴⁴²⁾ Schwarz hat genau im Gegensatz dazu stets betont, die Liturgie sei n i c h t die Bauherrin: " Ich habe niemals geglaubt, daß man liturgisch bauen könne, so wie man liturgisch singen, musizieren, beten kann ... denn der Bau umsteht groß und schweigend den liturgischen Vorgang, aber der ist ganz anders. Der errichtende Augenblick lebt in ihm fort und erbaut ihn beständig aufs neue."⁴⁴³⁾ "Mir selbst ist immer klarer geworden, und es ist Zeit, das zu sagen, daß die bescheidene Bedienung der liturgischen Handlung für die Erfüllung der kirchenbaulichen Aufgabe nicht ausreicht. Man muß etwas hinzutun, einen poetischen Beitrag, möchte ich sagen, die Sachlichkeit der Aufgabe selber verlangt das."⁴⁴⁴⁾ Für Schwarz wie Guardini war, wie gezeigt wurde, die Kunst und die Architektur selbst "Anbetung". Das Programm van Ackens mußte auf sie viel zu zweckgerichtet wirken. Die ausdrückliche Forderung van Ackens und einer Reihe anderer Autoren, die Kunst habe sich an den Erfordernissen der Liturgie zu orientieren, erscheint tatsächlich wie eine kirchliche Parallellerscheinung zum Profanbau funktionaler Richtung der gleichen Zeit. Genauso hatte es Schwarz empfunden, als er in Anspielung auf Corbusiers "Wohnmaschine" dieser Richtung vorwarf, sie wolle die "Liturgie-Maschine".⁴⁴⁵⁾

Mit der Beachtung der Liturgie ist auch kein neuer Stil im Kirchenbau erreichbar. Das aber hatte man gemeinsam mit van Acken für möglich gehalten.⁴⁴⁶⁾ Gerade van Acken war sich darüber so bewußt, daß er erstaunt feststellte, daß ein von ihm genannter Architekt der Neugotik zwar christozentrische Gedanken vertrat, aber neugotisch gebaut habe.⁴⁴⁷⁾ Auch Ildefon Herwegen, der van Ackens christozentrische Kunst gegen die theozentrische Guardinis verteidigte,⁴⁴⁸⁾ war zwar aufgefallen, daß etwa Desiderius Lenz nicht über die Liturgie zu seiner Kunstauffassung kam, aber er zog nicht die entsprechenden Schlüsse daraus.⁴⁴⁹⁾

Selbst das allgemeiner gefaßte Verständnis von der liturgischen Erneuerungsbewegung schafft nicht konsequenterweise auch einen neuen Stil. Darauf hat schon Walter Riezler 1930 in "Die Form" aufmerksam gemacht.⁴⁵⁰⁾ Dennoch wird in den meisten Schriften zum modernen Kirchenbau dessen hauptsächliche Abhängigkeit von der modernen Liturgiereformbewegung immer wieder hervorgehoben.⁴⁵¹⁾ Das hat seinen Grund darin, daß der Stil des Sakralbaues zunächst scheinbar nur unerheblich am Profanbau orientiert war. Schon hier kann man aber feststellen, daß Schwarz in seiner deutlichen Affinität zum Profanbau, d.h. zum Neuen Bauen, als Ausnahme auch unter den der Liturgiebewegung verpflichteten Kirchenbaumeistern anzusehen ist.

Der Stil

Der katholische Kirchenbau der 20er Jahre zeigt keinen einheitlichen Stil. Das wurde bereits von den Zeitgenossen beobachtet. Schwarz stellte abschätzig fest, man befinde sich in einem stilistischen Chaos.⁴⁵²⁾ Um dieses "Chaos" dennoch ein wenig zu ordnen, fand man

drei Hauptrichtungen heraus (Lill, Lützeler): eine historisierende, die Lützeler als "wesensverwandt" zu mittelalterlichen Stilen verstand; eine romantische, die durch phantasievolle, doch ornamentlose Formgebung sowie Lichtführung "Stimmung" im Raum erzeugen wollte; schließlich eine sachliche, der Welt der Technik verwandte Richtung.⁴⁵³⁾ Im Laufe der Zeit verlor die historisierende zwar an Bedeutung, während die sachliche zunahm, aber vorherrschend blieb eine mehr oder weniger starke Mischung aller drei Richtungen. Sie kennzeichnet den Kirchenbau der zwanziger Jahre und bedeutet dadurch tatsächlich eine Erneuerung gegenüber der historistischen Zeit.⁴⁵⁴⁾

Diesen "Mischstil" kann man einigermaßen veranschaulichen, wenn man ihn nach seinen Einflußquellen befragt.

Es wurde stets betont, daß die l i t u r g i - s c h e R e f o r m b e w e g u n g ein wichtiger Impuls auch für die Erneuerung des Kirchenbaues ist.⁴⁵⁵⁾ Wie oben betont, ergab sich aus ihr nicht ein neuer Stil, doch hatte sie auch Einfluß auf Grundrißgestaltung, Anordnung von Altar, Chor und Nebenräumen, auf die Lichtführung u.ä.. Sie propagierte die Gemeinschaft der Gläubigen, die Einbeziehung des Priesters, die Betonung der Gemeinschaftsmessen mit ihrem Ziel, dem Opfermahl, und die Unterordnung von Privatandachtsstätten. Das führte dazu, daß man das Mittelschiff erweiterte, wobei die Seitenschiffe zu schmalen Laufgängen reduziert wurden oder ganz verschwanden. Manchmal werden seitlich wandpfeilerartige Querwände eingezogen um Kapellenräume für Heiligenaltäre zu schaffen. Dadurch können Nebenaltäre dem Hauptraum entzogen werden und dennoch bleibt die Möglichkeit zu Privatandachten erhalten. Der freie Blick

auf den Altar und die Opferhandlung wird so nicht gestört, und darauf kam es vor allem an.

Ein gewisses Problem scheint die Altarstelle gewesen zu sein. Sie sollte für die Gemeinde deutlich sichtbar, also hervorgehoben sein, und durfte dennoch den Priester nicht allzusehr von der Gemeinde trennen. Dazu kam der Einfluß van Ackens, der eine besondere Betonung der Altarstelle anregte. So gab es noch bis zum Ende der zwanziger Jahre, selbst bei als modern anerkannten Architekten, die Anordnung eines hoch über der Gemeinde in einem eigenen Bauteil stehenden Altares. Beispiele unter vielen sind Herkommers Frauenfriedenskirche in Frankfurt/M.⁴⁵⁶⁾ oder Clemens Holzmeisters Entwurf für eine Pfarrkirche in Düsseldorf-Heerdt von 1930.⁴⁵⁷⁾ Diejenigen Bauten, die den Priester enger mit der Gemeinde verbinden wollten, erhöhten den Altar zwar ebenfalls, verringerten aber den Abstand zur Altarstelle, indem sie vor allem den Altarraum verkürzten. Der Altarraum blieb in der Regel ein eigener Bauteil; lediglich wurde die Stirnwand des Hauptraumes in einem Ausschnitt aufgebrochen für eine Erweiterung. Prinzipiell handelt es sich also um eingezogene Chöre. Als Beispiel kann man Dominikus Böhm's Johann-Baptistkirche in Neu-Ulm von 1926 nennen,⁴⁵⁸⁾ Muessmanns Entwurf für die Christkönigskirche in Rosenheim von 1927, Bongartz' Entwurf für die Hl.Geistkirche in Münster von 1926 oder Kremers Entwurf für die gleiche Kirche, 1926.⁴⁵⁹⁾

Grundsätzlich ist damit die traditionelle Basilika erhalten geblieben. Etwas Neues, Stilveränderndes mußte durch einen modifizierten Grundriß noch nicht gegeben sein.

Einen neuen Weg versuchte man vereinzelt mit dem Zentralbaugedanken zu gehen. In ihm schien sich der Ge-

meinschaftsgedanke geradezu symbolisch realisieren zu lassen. Böhms Entwurf "Circumstantes" von 1923 ist ein frühes Beispiel,⁴⁶⁰⁾ seine Kirche in Köln-Riehl von 1930 wurde der bedeutendste katholische Zentralbau jener Zeit.⁴⁶¹⁾ Aber gerade diese Zentralbauten sind zwar runde, aber wie die traditionellen Vorläufer axial ausgerichtete Räume. Noch 1931 versuchte Martin Weber in einer rechteckigen Kirche den Gedanken des zentralen Altares zu verwirklichen.⁴⁶²⁾ Diese Kirchenräume konnten sich nicht durchsetzen. Sie hatten zu berücksichtigen, daß der Priester die Messe nur in jeweils eine Richtung zelebrieren konnte. Deshalb mußte man den Altar außerhalb der Gemeinde plazieren und nicht in ihrem Zentrum. Insofern erwuchs auch hier aus dem Gemeinschaftsgedanken der Liturgie weder eine neue Form, noch mußte sich der Stil konsequenterweise ändern. Bemerkenswert ist der Versuch Schwipperts von 1926/27, eine Kirche über dreieckigem Grundriß zu entwerfen, bei der die Gemeinde in spitz zulaufendem Keil auf den Altar hin orientiert wird.⁴⁶³⁾ Diese Ordnung widerspricht allerdings in einer entscheidenden Beziehung dem liturgischen Gedanken der Gemeinschaftsmesse, da die Gemeinde gerade an der wichtigsten Stelle, d.h. am Altar, am stärksten dezimiert ist.

Schwarz hat den liturgischen Gedanken der Gemeinschaftsmesse und die Konzentration auf das Wesentlichste von Anfang an konsequent befolgt. Schon in seinem Gemeinschaftsentwurf mit Dominikus Böhm für die Frauenfriedenskirche hatte der Altar keinen eigenen Bauteil für sich beansprucht, sondern war lediglich um mehrere Stufen erhöht. Alles, was nicht zur Messe gehörte, brachte Schwarz in Nebenräumen unter. Ohne Beispiel ist sein Versuch, bei der kreisrunden Kirche die aktiv am Gottes-

dienst teilnehmenden, d.h. auch zur Kommunion gehenden Gläubigen - also die eigentliche liturgische Gemeinschaft - in einem Kreis um den Altar zu ordnen. Die strikte Befolgung der Grundgedanken der Liturgiereform hatte bei Schwarz zur Aufgabe der Basilika und zur Einbeziehung des Chores in den Raum geführt. Aber auch bei ihm ist die neue Form nur zum Teil ein Ergebnis der liturgischen Erneuerung.

Zur Erneuerung des Kirchenbaues trug auch die Verwendung neuer Baumaterialien, besonders des Eisenbetons bei. Allerdings schufen diese allein ebenso wenig konsequent einen neuen Stil wie es die Liturgiereform vermochte. Dies wurde in der Fachliteratur durchaus so gesehen.⁴⁶⁴⁾ Zunächst schien es sogar, daß man die Intentionen der Gotik jetzt erst ohne technische Schwierigkeiten verwirklichen konnte. Gewissermaßen sind Perrets Notre Dame du Raincy und Karl Mosers Antoniuskirche in Basel solche Bauten in einem neuen und dennoch gotisierenden Stil. Auch Versuche zur Tonnenwölbung konnten mit dem Eisenbeton durchgeführt werden. Da bei diesem Material weder Stütze noch Last zutage treten müssen, konnte die Wölbung bereits am Fußboden ansetzen. Beispiele finden sich bei Dominikus Böhm in seiner Christkönigskirche in Mainz-Bischofsheim von 1926,⁴⁶⁵⁾ bei Alfred Fischer, Marktkirche zu Ickern i.W. von 1927,⁴⁶⁶⁾ oder bei J. Hubert Pinand, Pallotinerkirche zu Limburg a.L.⁴⁶⁷⁾

Daß diese Beispiele trotz ihrer neuartigen Erscheinung doch als konventionell zu bewerten sind, kann man an einem Entwurf erkennen, der die Möglichkeiten des Eisenbetons in neuem Sinn zu nutzen versucht. Es ist der Entwurf von August Josef Peter (geb. 1906) für den Wettbewerb von Sankt-Maria-Empfängnis in Mainz (1928).⁴⁶⁸⁾

Der Architekt ließ sich für die Gestaltung von der Möglichkeit, die ihm der Eisenbeton bot, leiten und entwarf eine hohe dünnwandige Kirche. Seine Bögen bzw. "Tonne" sind Schalenbaukonstruktionen und keine, wenn auch entfernte, Erinnerungen an Tonnen, an Stütze (Pfeiler) und Last (Decke) und an eine Jocheinteilung, wie es bei den vorangehenden Beispielen der Fall war. Doch blieben solche Versuche zeitgemäßerer Formgebung, wie sie durch das Material möglich wurden, auf äußerst seltene und so gut wie nie ausgeführte Entwürfe beschränkt.

Schwarz konnte die neuartige Verwendung des Eisenbetons allerdings in seiner Fronleichnamskirche realisieren. Er beschreibt, offenbar mit gewissem Stolz, daß die Kirche weder Last noch Stütze zeige und die Wände dünne "Membranen" seien.⁴⁶⁹⁾

Aus dem bisher Gesagten geht bereits hervor, daß eine starke Komponente des Kirchenbaustils t r a - d i e r t e M o t i v e sind. Auf die geistigen Hintergründe des Traditionalismus wird später noch einzugehen sein. Hier interessieren nur die formalen Ausprägungen in der Praxis. Nicht nur der basilikale Grundriß, der Chor als eigener Bauteil, Tonne und Pfeiler konnten sich im Prinzip erhalten lassen, sondern auch Detailformen wie rundbogige oder spitzbogige Fenster, Arkaden, Netzgewölbe oder Rosetten. Man muß freilich durchaus anerkennen, daß diese traditionellen Motive bei den besten Architekten phantasievoll umgewandelt wurden. Gern wurde die Hauptöffnung hoch und schmal entworfen. Liefen sie in einem Spitzbogen aus, so wirkten die Öffnungen oft wie Schlitz in der Wand. Ein Beispiel dafür ist Martin Webers St. Bonifatiuskirche in Frankfurt Sachsenhausen von 1925-27⁴⁷⁰⁾ oder Albert Bosslets und Karl Lochners Laurentiuskirche in Schifferstadt.⁴⁷¹⁾ Neuartig erschei-

nen auch die bis knapp unter die Decke hochgezogenen Rundbogenarkaden, die manchmal statt zu Seitenschiffen in Nischen überleiten oder zu schmalen Laufgängen - z.B. der Entwurf von Flerus und Konert für die Hl.Geistkirche in Münster,⁴⁷²⁾ oder Albert Bosslets Herz-Jesukirche in Aschaffenburg⁴⁷³⁾ und Hans Herkommers Frauenfriedenskirche in Frankfurt,⁴⁷⁴⁾ wobei dort außerdem noch ein Obergaden besteht, der aber nicht in der Achse der Arkaden ist.

Ein häufig auftretendes aus der Tradition stammendes Motiv ist der offene Dachstuhl. Doch wird in ihm meist nicht die Konstruktion des Daches tatsächlich anschaulich, sondern er erinnert nur formal daran. Beispiele sind Heinrich Bähres Wettbewerbsentwurf für die Hl. Geistkirche in Münster,⁴⁷⁵⁾ der Wettbewerbsentwurf von Tiedmann und Haake für die Maria-Empfängniskirche in Mainz⁴⁷⁶⁾ und Albert Bosslets und Karl Lochners Laurentiuskirche in Schifferstadt.⁴⁷⁷⁾

Was den katholischen Kirchenbau insgesamt auszeichnet, ist seine Verwandtschaft zu frühmittelalterlichen Kirchen. Große, monumentale Formen, Massivität sowie ganz allgemein ein wehrhaftes Aussehen drücken diese Verwandtschaft im wesentlichen aus. Auffallend sind die vielen westwerkartigen Fassaden bei den Kirchen der zwanziger Jahre, manchmal auch eine Mischung zwischen Turm und Westwerk. Als charakteristisches Beispiel kann man Richard Berndls Entwurf für eine Kirche in Neuramersdorf bei München von 1930 bezeichnen.⁴⁷⁸⁾ Das Motiv des Westwerks scheint darauf hinzuweisen, daß das aus kirchlichen Kreisen heraufbeschworene Vorbild "Mittelalter" zum Teil wörtlich verstanden wurde.

Einen gewissen westwerkartigen Aspekt hat auch die Fassade des Entwurfs für die Frauenfriedenskirche von

Böhm und Schwarz. Spätere Entwürfe von Schwarz erscheinen zwar ebenfalls geschlossen, monumental, abweisend, vielleicht auch zu einem geringen Teil sogar wehrhaft, aber Erinnerungen an mittelalterliche Sakralbauten gibt es nicht. Nur die monumental wirkende Fassade des Entwurfs "Vierwandkirche" kann als ein, wenn auch unkonventioneller, Versuch gewertet werden, die Tradition der hervorgehobenen Eingangsfassade fortzusetzen. Noch stärker ist der zweite Plan für die Fronleichnamskirche mit seinen gereihten, schmalen und hohen Fenstern dem traditionellen Kirchenbau verpflichtet. Aber auch hier überwiegt die kühle rechteckige moderne Gestaltung, so daß der Plan im Vergleich zu anderen Sakralbauten keineswegs traditionell erscheint.

Einen wichtigen Einfluß auf den Stil des katholischen Kirchenbaues scheint der Expressionismus gehabt zu haben. Gerade die formalen Abwandlungen der traditionellen Motive können stilistisch meist durch den Expressionismus erklärt werden. Für Dominikus Böhm's gotisierende Entwürfe hat schon Pehnt ihre Verbundenheit mit dem Expressionismus festgestellt.⁴⁷⁹⁾ Das expressionistische Bauwerk ist vor allem Monument. Schon allein dadurch hat der katholische Kirchenbau eine größere Verwandtschaft zu ihm als etwa zum Neuen Bauen. Will man den Expressionismus zum Zwecke des Vergleichs einmal allgemein charakterisieren, so kann man sagen: im Expressionismus soll das Gebäude ein einmaliges Gebilde sein, dessen Teile sich dynamisch zu einem Ganzen steigern, wobei folgende Charakteristik, nach Mendelsohn, entscheidend ist: "Man kann ... nicht einen Teil fortnehmen, ohne das Ganze zu zerstören, weder an der Masse, an der Bewegung noch an seinem logischen Ablauf."⁴⁸⁰⁾ Das typische expressionistische Bauwerk ist

daher organisch, d.h. seine Teile gehen organisch ineinander über, so daß sie als Teile kaum noch abgrenzbar sind. Finsterlins Entwürfe sind entsprechend expressionistische Ideale.

Der Kirchenbau ist diesem wichtigsten Stilmerkmal nicht gefolgt. Immerhin gilt aber auch für ihn die Steigerung der Teile zu einem Ganzen, wobei die einzelnen Teile wie beim Expressionismus im Prinzip unselbständig sind. Böhm's Neu-Ulmer Kirche zeigt dies besonders klar, vor allem die Deckenstruktur, die Seitenschiffe und Mittelschiff miteinander "organisch" verbindet.⁴⁸¹⁾

Die Auffassung über das Monumenthafte ist beim Kirchenbau allerdings etwas unterschiedlich. Der Unterschied erklärt gleichzeitig, warum der Kirchenbau - außer teilweise wie bei Böhm - nicht den plastisch organischen Stil des Expressionismus übernommen hat. Das expressionistische Monument betont seine Individualität und Einmaligkeit. Die katholische Kirche will dagegen, wie gezeigt wurde, ein überindividuelles, zum Typus überhöhtes symbolisches Monument. Die "Stadtkrone"⁴⁸²⁾ Tauts etwa ist, obwohl dem Sakralbau am nächsten, eher eine *S t e i g e r u n g* zu einem Zentrum hin, kein absolutes Symbol. Immerhin sind hier die Teile wie beim Sakralbau so streng geordnet, daß Behne diese Stadt als für alle Zeiten festgelegt und abgeschlossen beschrieb.⁴⁸³⁾

Ein weiteres Kennzeichen des Expressionismus ist seine Betonung der Massivität. Auch hier zeigt sich der Kirchenbau als verwandt. Man braucht nur an die massiven Türme und Westwerke zu erinnern. Wenn man nach konkreten Vergleichsbeispielen fragt, worin sich der Expressionismus im Sakralbau im einzelnen zeige, so fallen vor allem viele als eigenwillig zu bezeichnende Formen auf. So scheinen generell die oben aufgezählten Abwandlungen

traditioneller Motive dem Stil des Expressionismus zu entsprechen: die eigenwillig geschlitzten Fenster, die parabolischen "Tonnenwölbungen", die spezifischen offenen Dachstühle,⁴⁸⁴⁾ quergestellte Türme wie bei Michael Kurz' St. Heinrichskirche in Bamberg von 1928/1929,⁴⁸⁵⁾ sowie möglicherweise die mystifizierende indirekte Lichtführung vieler Kirchen. Gerade die Lichtführung wurde durch van Aken 1922 angeregt, also in einer Zeit, als der Expressionismus eben seinen Höhepunkt erreicht und überschritten hatte.⁴⁸⁶⁾

Schwarz hat sicherlich keine Detailformen aus dem Expressionismus entwickelt. Auch seine Konzeption eines Monuments zeigt in einem wichtigen Punkt keine Verwandtschaft mit ihm. Seine Bauten haben, wie gezeigt wurde, in festem Bezug zueinander stehende Teile als Manifestationen eines Ganzen, aber keine dahin g e s t e i g e r t e n miteinander verbundenen Einzelformen; also eine statische statt einer bewegten Erscheinung. Manches bei Schwarz erinnert aber dennoch an den Expressionismus. Die Geschlossenheit seiner Wände erscheinen wie ein formaler Anklang an die plastische Massivität der expressionistischen Bauten, ohne daß bei Schwarz tatsächlich "Masse" gezeigt wird. Die weiße Farbe sowie die Beschränkung auf nur eine Formgestalt, ohne zugehörige, die Materialität oder Plastizität betonende Detailformen, verringern den Eindruck von Massivität.

Im Expressionismus war die Betonung der Massen oft verbunden mit nahezu einer Negierung des Inneren, das zur "Höhle" wird.⁴⁸⁷⁾ Der plastisch modellierte⁴⁸⁸⁾ expressionistische Bau legt eine solche Vorstellung von Hohlraum nahe. Von hier aus könnte man auch den Hohlraumcharakter bei Schwarz erklären. Allerdings fehlt bei ihm die entsprechende Plastizität. Die vielleicht von Schwip-

2 pert angeregte "Marienkapelle" könnte ein typisches expressionistisches Bauwerk sein, ist aber zu einem weitgehend mathematisch abstrakten Gebilde erstarrt. Auch die dunklen, meist indirekt beleuchteten Räume könnten aus dieser Richtung des Expressionismus stammen.

1 Schließlich finden sich auch für die stereometrische Grundidee bei Schwarz im Expressionismus Parallelen. Allerdings betrifft das nur die Kreistrunde Kirche. Der Expressionismus hatte ebenfalls stereometrische Formen, wo er an den vielgliedrigen Kristall erinnerte.⁴⁸⁹⁾ D.h. die stereometrischen Gebilde des Expressionismus sind nur Teile des ganzen "Kristall". Versteht man die Zylinder der kreisrunden Kirche gleichfalls als stereometrische Glieder eines Ganzen, wenn auch nicht eines Kristalls, dann könnte sich gerade die Abweichung der kreisrunden Kirche vom Neuen Bauen, nämlich die Ganzheitlichkeit ihrer stereometrischen Komposition durch einen späten Einfluß des Expressionismus erklären. Ob dieser Einfluß hier wiederum über den Mendelsohnschüler Schwitter erfolgte, ist denkbar, aber nicht nachweisbar. Jedenfalls ist allein die Konzeption eines Turmes schon ein Hinweis auf den Expressionismus.⁴⁹⁰⁾

 Eine letzte Komponente des Kirchenbaustils läßt sich mit dem vagen Begriff "A b s t r a k t i o n" umschreiben. Er meint hier eher eine Verwesentlichung als eine mathematische Form. Einerseits ist die Ornamentik verpönt, aber zugleich sind "organisch" miteinander verbundene Formen, wie z.B. bei Böhm's Neu-Ulmer Kirche, möglich. Im Laufe der zwanziger Jahre nahm allerdings auch die mathematische Abstraktion allgemein zu. Darauf deuten die kubischen Bauteile und das Vorherrschen des Rechtecks bei Innenräumen wie Adolf Muesmann's Pfarrkirche in Rosenheim.⁴⁹¹⁾ Mit dem Neuen Bauen hat das aber

so gut wie nichts zu tun. Es fehlt das Vorherrschen der Elemente als typisierbare, frei aufeinander bezogene Teile. Symmetrie und parallele Reihungen verhindern einen solchen Stil. Dazu kommt die überwiegende Geschlossenheit, die Betonung der Massivität und die bewußte Absonderung von der Umgebung. Die Verwandtschaft mit dem Expressionismus, auch das Kunstverständnis, die Kirche habe über den Zweck hinauszudeuten, verhinderten, daß man nur Wände und Öffnungen komponierte. Insofern hat der katholische Kirchenbau der zwanziger Jahre einen mehr oder weniger purifizierten, doch von der Tradition abhängigen Stil.

Das Abstrakte im sakralen Stil ist demnach weniger vom Neuen Bauen beeinflusst, sondern entspricht der Forderung katholischer Kunsttheorie nach der Objektivierung der Form. Daß der Ruf nach Abstraktion auch im Neuen Bauen zentral vorhanden war, erleichterte wenigstens für einen Teil der jungen Kirchenbaumeister die Aufnahme moderner Formen. Sie beschränkte sich aber meistens auf die mathematische Abstraktion der Bauglieder sozusagen als dem ideellen "methaphysischen" Teil des Neuen Bauens, nicht etwa auf "zweckhafte" Typisierung.

Selbst wo der Kirchenbau dem Neuen Bauen am nächsten scheint, wie bei dem unsignierten Blatt zum Entwurf St. Peter in Offenbach von Böhm,⁴⁹²⁾ der wie ein Vorbild für die ersten Projekte der Fronleichnamskirche aussieht, verhindern einige Merkmale expressionistischer Art eine wesentliche Ähnlichkeit. Die seitlich durchbrochene Wand erweitert den Raum um einen Laufgang und Fensterbänke. Die unterbrochenen Wandteile wirken wie massive rechteckige Wandpfeiler. Die Laufgänge durchbrechen, obwohl rechteckig, in expressionistischer Art die plastisch geschlossene Massivität der "Pfeiler". Man braucht

diese Nischen nur mit dem Entwurf "Vierwandkirche" und dessen dünnen, geschlossenen Trennwänden sozusagen "Stellwänden" von Schwarz zu vergleichen, um zu sehen, wie viel weiter Böhms Entwurf vom Neuen Bauen entfernt ist. Dazu kommt bei Böhms die von den Wänden abweichende Deckenstruktur. Die Wand ist hier kein flächiges, typisiertes Element, das sozusagen auch als Decke eingesetzt werden kann, sondern die Decke ist eigenständig definiert. Selbstverständlich sind auch die rundbogigen oder gar kreisrunden Fensteröffnungen in der linken oberen Wandzone keine Negation der Wand, wie das beim Neuen Bauen stets der Fall ist. Ihre runde Form, die mit der Rechteckform der Wand inkommensurabel ist, erinnert ebenfalls mehr an eine plastische Bearbeitung der Wand, wie es im Expressionismus der Fall war. Was den Entwurf dennoch dem Neuen Bauen anzunähern scheint, ist die grundsätzliche Beschränkung auf rechteckige, ungegliederte Flächen, auf die Unterbrechung der Wand, und die scheinbare Freizügigkeit der "Elemente", hervorgerufen durch die Asymmetrie. Die Asymmetrie bedeutet hier - und damals allgemein im Kirchenbau - nur Belebung des Raumes, und nicht freier Bezug von Elementen zueinander und Aufhebung seiner Geschlossenheit. Böhms Blatt zeigt gleichmäßig gereihte Öffnungen, die in ihrem System streng gebunden sind und außerdem in direktem Bezug zu ihrem Pendant, der geschlossenen Wand, gegenüberstehen. Auch hier ist die "Vierwandkirche" zwar einen Schritt näher dem Neuen Bauen durch ihre beliebig wirkende Asymmetrie, aber auch hier sind die Öffnungen keineswegs freizügig verteilt, sondern im strengen Bezug zur geschlossenen Wand gegenüber.

Eine andere dem Neuen Bauen nahestehende Kirche ist die Petrus-Canisiuskirche in Köln-Mühlheim von Riphahn.⁴⁹³⁾

Ohne auf Details einzugehen, erinnern die Fensterbänder sowie das um die Ecke gehende Fenster, die weiße Farbe der Wände, die rechteckig kubische Gestaltung der Bauteile an das Neue Bauen. Der Innenraum ist aber streng symmetrisch geordnet, und der abgerundete Chor dominiert über den Raum. Am Außenbau wird die angedeutete Freizügigkeit von Offenem und Geschlossenem zu einer geschlossenen Einheit unter das Steildach zusammenge-
nommen.

Diese beiden Beispiele genügen, um zu zeigen, daß der Kirchebau vom Neuen Bauen höchstens formale Anregungen annehmen konnte, nicht jedoch das Grundsätzliche. Schwarz, der - und darin ist er damals eine Ausnahme - im Geiste seiner als technisch empfundenen Zeit einen adäquaten Kirchenbaustil suchte, kam, so weit man erkennen kann, dem Neuen Bauen am nächsten. Mit Hilfe seiner theoretischen Überlegungen, der Technik einen transzendentalen Aspekt zu verleihen, d.h. sie über den Zweck zu erhöhen, gelang ihm wenigstens teilweise der Anschluß an den internationalen modernen Stil. Die Ideologie des freien Bezugs der Menschen bzw. der Elemente zueinander bleibt ihm wegen seiner transzendentalen Überhöhung der Technik zu einem abstrakten gesetzmäßigen Ordnungsgefüge fremd. Genau in diesem Punkt erklärt sich die Abweichung von Schwarz gegenüber dem Neuen Bauen.

Tradition

Trotz der formalen Anleihen an den Expressionismus und trotz der abstrahierenden Purifizierung blieb der katholische Kirchenbau sehr stark der Tradition verbunden. Erneuerung im Kirchenbau sollte durchaus nicht einen ganz neuen Sakralstil bringen. Lediglich historistisch

wollte man nicht mehr bauen. Die Zählebigkeit historistischer Kirchen beschäftigte die Kritiker bis zum Ende der zwanziger Jahre. Noch 1928 gehörte es zum Thema, auf die fortschreitende Loslösung des Kirchenbaues von historischen Stilen hinzuweisen.⁴⁹⁴⁾ Die Schwierigkeit, einen neuen Kirchenbau zu schaffen, lag in der Traditionsverbundenheit der katholischen Kirche. Sie erklärt letztlich die Unsicherheit im Kunstverständnis, nachdem der Historismus einmal abgelehnt war.⁴⁹⁵⁾ Diese Unsicherheit wiederum zeigt sich in dem oben beschriebenen "Mischstil" der zwanziger Jahre und begründet schließlich auch die Kritik an Schwarz.

Auf Tradition achtete man vor allem in höchsten Kreisen des Klerus. 1932 wurde auf der Fuldaer Bischofskonferenz beschlossen, daß "die durch die christliche Tradition überkommenen Formen berücksichtigt werden sollen" und daß "nicht die für profane Bauwerke (Bahnhöfe, Konzertsäle, Markthallen, u. dgl.) sich eignende Gestaltung auf kirchliche Bauten ohne weiteres übertragen wird."⁴⁹⁶⁾ In konservativen Kreisen galt das Neue Bauen nicht als tragender Stil der Zeit, und ein ihm angenäherter Kirchenbaustil mußte "modernistisch" erscheinen. So sah es jedenfalls Karl Jaspers 1931 und entspricht damit genau der konservativen Kritik: "In der technischen Sachlichkeit als solcher aber ist, auch wenn sie zur Vollendung gelangt, ~~kein Stil im Sinne früherer Zeiten~~, der bis in die Ausläufer der Ornamentik noch in jeder dekorativen Gebärde ein Transzendentes durchscheinen ließ. Die Befriedigung an den selbstverständlichen und klaren Linien, Räumen, Formen der Technik ist sich daher selten selbst genug. Da die Zeit noch nicht ihren Stil sieht und sich dessen nicht gewiß ist, was sie eigentlich will, bleibt

sie gebunden an ihre Zwecke. Kirchen in moderner Technik wirken ungemäß, weil sie keinen technisch adäquaten Daseinszweck haben."⁴⁹⁷⁾

Der Fuldaer Beschluß erweist sich gleich zweifach fortschrittshemmend. Erstens hält er ausdrücklich an "überkommenen Formen" fest, und zweitens trennt er den Sakralstil vom Profanstil. Zwargab es Kunstkritiker wie Georg Lill, den Herausgeber der Zeitschrift "Die christliche Kunst", der daran erinnerte, daß seit Jahrhunderten der Sakralstil eng mit dem profanen verknüpft war: Die altchristliche Basilika mit der Palast- und Gerichtshalle, die romanische Kirche mit den Burgen, die Barockkirche mit den Palästen.⁴⁹⁸⁾ Doch damit war das Mißtrauen gegen den modernen Profanstil nicht abgetan. Zu sehr empfand man diesen als Ausdruck des internationalen "Materialismus". Der rote Faden, der sich durch die Begriffe "Neues Bauen" = bolschewistisch = materialistisch = unchristlich⁴⁹⁹⁾ bei den katholischen Kunstkritikern, einschließlich Schwarz, ziehen läßt, ist Beweis genug, wie reserviert man der Avantgarde des Bauens gegenüberstand. Die Isolation in der sakralen Kunst ist also durchaus gewollt und entspricht der allgemeinen moralischen Aussonderung der Katholiken aus der "Massengesellschaft", wie sie im Kapitel Liturgiebewegung dargelegt wurde.

Doch während die Liturgiebewegung ein ideelles Zukunftsprojekt hatte, d.h. die Erneuerung des religiösen Menschen und als Endziel die "Volksfrömmigkeit", fehlt es in der Kunsttheorie an einem zukunftsweisenden Programm, trotz mehrfacher Forderung nach zeitgemäßer Kunst.⁵⁰⁰⁾ Man sah die Kunst allzusehr in Abhängigkeit zur Liturgie und verlangte zugleich, daß sie "Volkskunst" sein sollte, d.h. man setzte die liturgische Ge-

meinschaft bereits voraus. So hielt man sich meist mehr oder weniger eng an konkrete liturgische Programme, vor allem an van Acken, und umging das eigentlich künstlerische Problem.

Schwarz scheint diese Situation klar erkannt zu haben, da er sich wiederholt gegen die Überbetonung der Liturgie in der Kunst wandte. Damit schmälerte er keineswegs die Bedeutung der Liturgiereform als solcher, aber er wußte, daß die Kunst einen eigenen Weg in die Zukunft zu gehen habe, freilich im Geiste der Liturgie und der neuen Volksfrömmigkeit. Dahin zielen seine theoretischen Schriften, die die Zeit der Technik nicht verdrängen, sondern daraus eine metaphysische Komponente als Ausgangspunkt für neues Schaffen entwickeln. Neu war es für den Kirchenbau, tatsächlich aber bedeutete dies nur dessen Anschluß an das Neue Bauen.

Damit war Schwarz künstlerisch wie theoretisch eine Ausnahmeerscheinung im katholischen Bereich. Die allgemeine Kunstkritik achtete nach wie vor vor allem darauf, daß die Historismen allmählich verschwanden. Die Fortschrittlicheren, die meist eng der Liturgiereform verbunden waren oder gar als Liturgiereformer sich nebenbei auch über Kunst Gedanken machten, vertraten keine dezidierte Stilvorstellung. Guardinis Ideal der zweckfreien Kunst kann für alle Stilrichtungen gelten, selbst die konkreten Vorstellungen van Ackens nahmen die liturgische Korrektheit wichtiger als einen modernen Stil: " Der tüchtige Architekt, Plastiker, Maler, kirchliche Kunstgewerbler der Gegenwart wird schon seine eigene Sprache reden, wenn er das Wehen liturgisch-künstlerischen Geistes in sich spürt. Mag ihm nachher der übermoderne, absolut original sich gebende Phantast auch nachweisen, der und der Grundriß wäre schon einmal dagewesen,

mag das Volk auch diese Kirchen nach der Form von Fensterbögen noch romanisch, gotisch oder barock nennen, es wird doch eine wirkliche neue Kunst aus dem liturgischen Grundgedanken, den geschichtlichen Anregungen und bisherigen neuen Ansätzen erwachsen."⁵⁰¹⁾

Während Guardini sich damit begnügte, die zweckfreie Kunst zu postulieren, d.h. als Liturgiker dem Fachthema Kunststil neutral gegenüber hielt, hatte der Klerus zum Teil doch etwas konkretere Vorstellungen. Der Großstadtpfarrer Johannes van Acken ist das einflußreichste Beispiel, der Bischof Conrad Gröber oder der Jesuitenpater Josef Kreitmaier hatten durch ihre Schriften ebenfalls weite Kreise der Katholiken erreicht. So sehr gerade die beiden letztgenannten auf die Diskrepanz zwischen dem Kunstverständnis der Künstler und dem des Klerus aufmerksam machten, waren sie doch selbst von einem modernen Verständnis im Grunde ziemlich fern.⁵⁰²⁾ Das gilt für den Klerus durchaus allgemein.

Gesucht wurde nach der "objektiven" Mitte.⁵⁰³⁾ Man befürchtete ein Abgleiten der Kunst in "Modernismen."⁵⁰⁴⁾ Die Autorisation zum Kunsturteil war dem Klerus selbstverständlich. Man wies auf die jahrhundertealte Tradition hin, daß die Kunst "Tochter der Kirche" war.⁵⁰⁵⁾ So sollte es in Zukunft wieder werden. Georg Lill stellte als einziger dagegen fest, daß die geistlichen Bauherren der Zeit nach der französischen Revolution weniger in der Kunst gebildet waren als die früheren: "Die französische Revolution habe die bis dahin auf weltlichem wie geistlichem Gebiet führende Schicht der hohen und höchsten Aristokratie von den allein ausschlaggebenden Stellen mehr und mehr entfernt. An die Stellen von Menschen, die sozusagen mit dem Blute eingesogen hatten, was äußere Kultur ist, die in einer Generationenreihe

die äußere Formung geistigen Erlebens um sich sahen, die mit einer sicheren instinktiven Witterung den Fortschritt dieser Gestaltung miterlebten, traten ganz andere Gesellschaftsschichten aus bauerlichen, kleinstädterlichen, rein intellektuellen Schichten." ⁵⁰⁶⁾

Es scheint, daß die grundsätzliche Traditionsaffinität entscheidend unterstützt wurde von der Rückbesinnung auf das Mittelalter. Diese Mittelalterromantik hielt sich in katholischen Kreisen wesentlich länger als im Profanbereich. Aus einer vermeintlichen Wesensverwandtschaft ⁵⁰⁷⁾ zu jener Zeit wollte man auch "wesensverwandt" bauen. Daß hierbei die Grenzen unklar sind, je nachdem, was man unter "Wesen" des frühen Stils verstand, zeigt der Kirchenbau klar. Von der Wiederaufnahme des altchristlichen Vorhofs ⁵⁰⁸⁾ über "modern" abgewandelte Detailformen, wie sie oben beschrieben wurden bis zum "gotischen" Raum der Fronleichnamskirche, worauf noch einzugehen sein wird, läßt sich diese "Wesensverwandtschaft" verschieden auslegen.

Willy Weyres vermeinte manche Züge des modernen Kirchenbaus mit dem Barock vergleichen zu können, etwa die versteckten Fenster, d.h. die "geheimnisvollen Lichtquellen", oder die Konzentration auf das Hauptschiff unter weitgehendem Wegfall der Seitenschiffe. ⁵⁰⁹⁾ Diese Parallelen zum Barock scheinen dennoch eher unbeabsichtigt. Das "geheimnisvolle" Licht erklärt sich genauso gut durch den expressionistischen Einfluß. Der Barock galt andererseits als bereits individualistisch und weitgehend säkularisiert und war nicht Vorbild für wesensverwandte Gestaltung.

Bedeutend bewußter meinte man "gotisch" schaffen zu können. Über die theoretischen Grundlagen der Gotik-

rezeption, vor allem durch Wilhelm Worringer und Karl Scheffler, braucht hier nicht noch einmal berichtet zu werden.⁵¹⁰⁾ Hier sei nur daran erinnert, daß die Gotik nicht nur als ein bestimmter Epochenstil verstanden wurde, sondern daß man sie als d e n Ausdruck des deutschen Wesens begriff.⁵¹¹⁾ Nach van Acken ist der Deutsche Gotiker. Deutsche Kunst sei aber zur Gegenwartskunst zu machen: "Noch etwas predigt die gesunde Gegenwartskunst: D e u t s c h e A r t ! ... worin aber liegt denn nun das eigenartige Deutsche in der gestaltenden Kunst? In der Bevorzugung des Strebenden vor dem Horizontalen, des Charakteristischen und Ausdruckvollen vor dem normal Schönen, des seelisch Gemütsvollen, Romantischen oder auch dramatisch bewegten vor dem abgeklärt Klassischen Stets werden wir im tiefsten Grund als Gotiker uns fühlen...."⁵¹²⁾

Von dieser Auffassung her erklären sich nicht nur die gotisierenden Spitzbögen und hohen schmalen Fensteröffnungen und Gliederungen im Kirchenbau, sondern auch die Bemühungen, mit Hilfe des expressionistischen Stils traditionelle Motive als Auflockerung und als Ausdruck des Romantischen, des seelisch Gemütsvollen und des Dramatischen beizubehalten. Bemerkenswert ist, daß Schwarz auch für das Neue Bauen eine gotische Traditionslinie voraussetzt. Das "Schlankheitsprinzip der stofflichen Sparsamkeit" sei sowohl Kennzeichen der Gotik wie der technischen Baukunst.⁵¹³⁾ Diese Interpretation von Schwarz wurde von den katholischen Kunstkritikern wohl kaum geteilt. Der technoide Stil erschien den meisten als zu sachlich und kalt.⁵¹⁴⁾ Mit der "Gemütsstiefe" der Gotik wird man ihn sicher nicht in Verbindung gebracht haben.

Sicherlich fortschrittshemmend erwiesen sich die

oft ausgesprochenen Mahnungen an die Künstler, das "Volksempfinden" nicht zu verletzen.⁵¹⁵⁾ Daher wurde jede radikale Neuerung als dem Wesen der Kirche unangemessen abgelehnt. Erzbischof Conrad Gröber formulierte es eindeutig: "Die kirchliche Kunst soll sich weiter dem Wesen der Kirche anpassen und eine gewisse Stetigkeit besitzen, d.h. die Tradition, die eine katholische Glaubensquelle und entferntere Glaubensregel ist, nicht selbstherrlich verleugnen, was auch autoritativ das kirchliche Gesetzbuch verlangt." Was die Kirche brandmarke, sei "das rücksichtslos Revolutionäre, die Überlieferung Zerschlagende, Verachtende, und Verhöhnende."⁵¹⁶⁾

Wie tief das Traditionsdenken in der katholischen Kirche verwurzelt war, zeigt sich darin, daß selbst die Liturgiereformbewegung und ihr Einfluß auf den Kirchenbau zum Teil als bedenklich erschien. Z.B. hatte das bischöfliche Ordinariat Breslau 1930 beklagt, daß durch die Einraumkirchen die Volksfrömmigkeit vernachlässigt würde.⁵¹⁷⁾ Zur Verunsicherung des Kunsturteils führte auch die unentschiedene Haltung in der katholischen Presse. Georg Lill kritisierte das Durcheinander von Radikal-Modernen und Erzkonservativen in oft ein und derselben Zeitschrift.⁵¹⁸⁾ Aber man braucht nur daran zu erinnern, daß selbst die maßgebenden Liturgiereformer durch ihre spezifischen Vorstellungen eines Gotteshauses Verwirrungen im Kunsturteil stifteten, wenn auf der einen Seite Herwegen die Kunst als "Stimmungsmacher" verstanden wissen wollte,⁵¹⁹⁾ während Guardini geradezu das Gegenteil, die Zweckfreiheit betont.⁵²⁰⁾

Rezeptionsgeschichte der Fronleichnamskirche

Aus dem bisher Gesagten muß man geradezu erwarten, daß die im geistigen und formalen Sinn "radikal moderne" Fronleichnamskirche den katholischen Kunstkritikern Schwierigkeiten bereitete. Schwarz wurde mit seinem ersten Bau sofort berühmt. Diese Berühmtheit war aber mehr ein Berüchtigt-Sein. Die Kirche fand mindestens ebenso viele leidenschaftliche Ablehner wie Befürworter. Noch 1965 versuchte Herbert Muck die Fronleichnamskirche gegen Verständnislosigkeit zu schützen.⁵²¹⁾ Sucht man aber nach konkreten Belegen zur Kritik, so stößt man auf mehr Befürworter als Ablehner. Erst indirekte Hinweise über die Kritik am technoiden Stil, sowie Mißverständnisse bei den Befürwortern können die Verunsicherung in der Beurteilung darlegen.

Es entging den Kritikern selbstverständlich nicht, daß die Fronleichnamskirche dem Neuen Bauen verpflichtet ist. Das Neue Bauen bzw. der "Bauhausstil" galt aber in weiten Kreisen und vor allem bei den Katholiken als der marxistischen Ideologie verbunden.⁵²²⁾ Als anschauliches Beispiel der pauschalen, undifferenzierten Gleichsetzung der Fronleichnamskirche mit dem "kommunistischen" Neuen Bauen kann der folgende Textausschnitt geben. Er ist der Chronik der Pfarrkirche für Großsteinheim entnommen und bezieht sich auch auf die Fronleichnamskirche. Der naive Ton dieser Schrift spiegelt sicherlich die Ansicht vieler nur mangelhaft informierter Katholiken wider, die Kirchen wie die Fronleichnamskirche bestensfalls aus Pressefotografien oder gar vom Hörensagen kannten. "Es fand alsdann an einem Sonntag nachmittag im Pfarrhaus eine Kirchenvorstandssitzung in Gegenwart des Prof. Schwarz statt, in welcher er seinen Entwurf (für Großsteinheim) erläuterte. Unter der Hand hatte ich mich je-

doch schon erkundigt und erfuhr, daß es der Kirchenbauer ist, der am allerschärfsten den ganz modernen Typ vertritt. Zeugnis sollte seine in Aachen erbaute Kirche geben... Herrn Pfarrer bewegte ich dazu, die Pläne (für Großsteinheim) der bischöflichen Kanzlei in Mainz vorzulegen. Herrn Pfarrer aber war es gelungen, den hochwürdigsten Herrn Bischoff selbst zu sprechen. Soweit mir nach diesem Besuch der Herr Pfarrer sagte, hat der hochwürdigste Herr direkt seine Mißbilligung gegen die Ausführung ausgesprochen. U.a. soll er gesagt haben: Dazu brauchen Sie doch keinen Architekten, nehmen Sie sich einen Maurermeister, der Ihnen die vier Wände aufmauert und das Dach daraufsetzt, dann ist ein richtiger Scheunenbau fertig! So ähnlich lautete seine Antwort. Ich meinerseits ging nun mit den Plänen an das Hochbauamt in Offenbach zu Baurat Heger und den von mir als kunstsinnig bekannten Baurat Haas. Nach eingehender Berücksichtigung und Durchsprechung des Entwurfes direkte Ablehnung durch Beide. Gründe: Entwurf paßt keineswegs in das Gesamtbild Steinheims, gänzliche Verwerfung dieses übermodernen Bautypes, u.a. mit einem Kirchenbau nichts gemein, sondern grenzt direkt an die kommunistische Bauweise, es gleiche mehr einer modernen Autogarage aber keiner Kirche."⁵²³⁾

Daß diese Meinung nicht nur für die Provinz typisch ist, zeigt bereits der Text mit der Berufung auf den Bischof von Mainz. Die ablehnende Kritik konnte sich aber auf noch höhere Instanzen berufen, offenbar sogar auf die höchste, wie ein anonymes Bericht andeutet: "Der Puritanismus der Form auch in der kirchlichen Kunst ist stellenweise sehr weit getrieben worden. Man braucht nur an die Christus-König-Kirche (d.i. die Fronleichnamskirche) in Aachen von Schwarz erinnern, die genügend Wider-

spruch gefunden hat (und mit einigen anderen vom Papst abgelehnt wurde) "⁵²⁴⁾

Selbstverständlich sollte mit dieser Kritik nicht gesagt sein, daß die Fronleichnamskirche ein "kommunistischer" Bau sei, oder gar das Werk eines "Kommunisten". Mit "kommunistisch" verband man die Vorstellung von Materialismus und Funktionalismus. Der davon geprägte Stil wurde als "Industriestil" bezeichnet. Industriestil aber war Ausdruck von materieller Bedürfnisbefriedigung, kurzlebiger Gebrauchsform mit Beschränkung auf das unbedingt Notwendige. Was man vermißte, war das "Monumentale", "denn die katholische Seele wird für ihre Kirchen im Innern wie im Äußern zu allen Zeiten ein gewisses Maß von sakraler Weihe wünschen und an einem allzu ausgesprochenen Industriestil oder 'Bauhausstil', der für einen reinen Predigtraum allenfalls noch duldbar wäre, kein Genügen finden."⁵²⁵⁾ Es gab übrigens Architekten die ihre Kirchen bewußt funktional konzipierten und so verstanden wissen sollten.⁵²⁶⁾

Als "unwürdig für ein Gotteshaus"⁵²⁷⁾ empfand man die dünnen Wände, und der Verzicht auf das Stütze-Last-System konnte, nach Lützelers, zu einer unreligiösen modernen Erscheinung führen.⁵²⁸⁾ Der Versuch von Schwarz, das Formenrepertoire des Neuen Bauens zu einem Monument zu überhöhen, wurde nur von den wenigsten Kritikern gesehen. Es war schwer für sie, das traditionelle Bild von Architektur, das von mehr oder weniger manigfaltigen Formen geprägt wurde, aufzugeben. Das Zweckfreie und Überflüssige verstand man offenbar immer noch als Bereicherung, wenn auch nicht mehr im alten Ruskin'schen Sinne als "Dekor".⁵²⁹⁾ Die allgemeine Beibehaltung traditioneller Grundformen, wie Pfeiler, Deckengestaltungen, oder verschiedenartige Fensteröffnungen sind

ein deutliches Zeichen dafür. Die "Raumverschwendung" von Schwarz, von ihm ebenso als zweckfrei verstanden wie sein Hinweis auf den "festlichen" weißen Verputz, war also der allgemeinen Vorstellung von zweckfreier Architektur durchaus zu wenig und fremd.

Gegen diese Vorbehalte konnte auch die Forderung der Liturgiereformer nach Verwesentlichung und Abstraktion nichts ausrichten. Sie war auch freilich weniger radikal, vor allem nicht auf das Neue Bauen orientiert. Van Acken als der einflußreichste Anreger im neuen Kirchenbau hatte die alten Stile als abwandelbare Vorbilder sogar grundsätzlich für möglich gehalten.⁵³⁰⁾ Die Beschränkung auf den reinen "Kasten" bei Schwarz, unter Verleugnung sogar der Steinstruktur der Wand, mußte demnach schwer anzuerkennen sein. Lützelers bezeichnet solche "Kästen", ohne die Fronleichnamskirche direkt zu nennen, als Dutzendware, die phantasielos und schematisch hergestellt sind.⁵³¹⁾ Schwarz, der unter bewußter Einbeziehung technischer Formen, d.h. typisierter Teile, für den Kirchenbau einen solchen "Kasten" zusammengebaut hatte, mußte damit rechnen, daß man ihn als funktional mißverstand. Lützeler bescheinigte ihm entsprechend nur die Beachtung des eucharistischen Gedankens, trotz der raumkünstlerischen Bedeutung, die ihm für ein Gotteshaus offenbar nicht genügte.⁵³²⁾

Die Kritik der Gegner trifft Schwarz umsomehr, als er selbst zweckfrei bauen wollte, die Liturgie keinesfalls als "Bauherrin" akzeptierte und dem "Industriestil" feind war. Doch selbst die Befürworter der Fronleichnamskirche, vor allem die Freunde aus der Quickbornbewegung, hatten ihre Schwierigkeiten mit dem kahlen Kastenbau. Hans Karlinger sah ebenfalls die Paralle-

len zum profanen Nutzbau, versuchte aber damit etwas Positives zu verbinden. Für ihn war die Fronleichnamskirche ein "Raum für 'Werkchristen'", bzw. ein "Werkraum für das Nicht-Alltägige, aber Tag-täglich Notwendige".⁵³³⁾ Schon im Zusammenhang mit dem Wettbewerbsentwurf "Vierwandkirche" für Hl. Geist in Aachen hatte Karlinger von der "Werkform der Andacht" gesprochen.⁵³⁴⁾

Schwarz, für den Arbeit durchaus etwas Niedriges, wenn auch nicht Entwürdigendes ist, "die demütigste Leistung des Menschen"⁵³⁵⁾ hat diese Interpretation später, 1960, korrigiert, ohne sich ausdrücklich auf Karlinger zu beziehen: "Es ist ein rührender Gedanke, eine Kirche könne Werkhalle Gottes sein und alle Mühsal der Arbeit, die ja doch Mühe ums tägliche Brot und also ehrwürdig ist, heilig erklären. Aber dieser Gedanke ist falsch." "Die Religionen beten im Festkleid."⁵³⁶⁾

Selbst Guardini, dessen Einfluß auf Schwarz und speziell auf die Fronleichnamskirche in ihrem Bezug auf die liturgische Gemeinschaft zweifellos groß war, konnte den profanen Aspekt des Baues nicht ganz übersehen. Der Außenbau gefiel ihm nicht. "Die Aufgabe, äußerste Einfachheit einer Kirche von der eines Nutzbaues zu unterscheiden, scheint mir im Außenbau nicht voll bewältigt." Im ganzen betonte er die "Armut" des Baues: "Die Kirche steht in einer Vorstadt von stark proletarischem Charakter. Sie mußte hineinpassen. Nicht daß sie schlechter sein sollte als in anderer Umgebung, aber die Armut, als Sinn und Aufgabe und als Möglichkeit hoher Form mußte hier besonders Bedeutung gewinnen."⁵³⁷⁾

Schon Karlinger hatte das Wort "Armut" für die Fronleichnamskirche geprägt. An diesen Begriff hielten sich bis in die 60er Jahre die Interpretationen der meisten späteren Würdigungen. Von der "heiligen Armut" Lütze-

lers⁵³⁸⁾ über die "vollkommene Schlichtheit" Rudolf Steinbachs⁵³⁹⁾ bis zum "befreiten Raum" Herbert Mucks⁵⁴⁰⁾ versuchte man dem leeren "Kasten" gerecht zu werden.⁵⁴¹⁾

Was den Außenbau betrifft, so muß man diese Kritik grundsätzlich akzeptieren. Wie gezeigt wurde, handelt es sich um eine weitgehend als Kompromißlösung zu verstehende Gestaltung. Die beabsichtigte Stereometrie ist nicht deutlich erkennbar, obwohl sie für Schwarz offenkundig genug war. "Das Äußere des Bauwerks ist oft mißverstanden worden, ohne daß recht einzusehen wäre warum. Es besteht aus einer Melodie von Rechteckkörpern, so wie auch schon der romanische Dom, aber manchem scheint schwer zu fallen, diese Sprache der Urkörper zu verstehen."⁵⁴²⁾

Selbst wenn man die Stereometrie als Aussage des Baues verstanden hätte, wäre damit noch nicht gesagt, daß diese Form der Abstraktion die Kritiker überzeugt hätte. Ihrem Bedürfnis nach "Gemütsstiefe"⁵⁴³⁾ wäre damit noch nicht Genüge getan worden. Nur Willy Weyres hat dem Außenbau schon früh, 1932, "schöne Verhältnisse" zugestanden.⁵⁴⁴⁾ Jedenfalls muß man, nach der Analyse des Außenbaues (S. 16 ff.), die Ansicht Herbert Mucks revidieren, der Außenbau sei nur ein Ergebnis des Innern.⁵⁴⁵⁾

Der Innenraum hat selbstverständlich mehr Anerkennung gefunden. Man rühmte die "Maße und Verhältnisse",⁵⁴⁶⁾ die "architektonische Größe der Raumform"⁵⁴⁷⁾ und die "Proportionen".⁵⁴⁸⁾ Auch den "christozentrischen" Gedanken sah man in der liturgischen Hinordnung zum Altar als den eucharistischen Ort gewahrt.⁵⁴⁹⁾ Lützelers freilich fand die ausschließliche Betonung der Eucharistie als zu einseitig. Die Räume für die Beichte, Heiligenverehrung und Kreuzweg-Stationen seien zu nebensächlich behandelt.⁵⁵⁰⁾ Es genügt nicht, dem entgegenzuhalten, daß für das Privatgebet der Nebenraum vorbehalten sei, wie

162

das Herbert Muck getan hat,⁵⁵¹⁾ denn Lützelers, der dies durchaus wußte, sieht in der rigorosen Ausschließlichkeit das Grundlegende dieses Baues. Seine Hauptkritik betrifft gerade die konsequente Verwesentlichung, die sowohl eine formale Purifizierung ist als auch eine klare Abtrennung des individuellen Betens vom überindividuellen, gemeinschaftlichen. Lützeler zieht dementsprechend die Kirchen Böhms als "stimmungsvoller" denen von Schwarz vor.⁵⁵²⁾ Für ihn ist der Raum der Fronleichnamskirche zu "kalt", eine Charakteristik, die man allgemein der "technoiden" Baurichtung zuschrieb.⁵⁵³⁾

Am intensivsten erlebte Guardini den Raum. Seine "Leere" wurde ihm zum metaphysischen Erlebnis: "Das ist keine Leere, das ist Stille! Und in der Stille ist Gott. Aus der Stille dieser weiten Wände kann eine Ahnung der Gegenwart Gottes hervorblühen...."⁵⁵⁴⁾ Guardini scheint als Einziger die tiefere Bedeutung der Leere bzw. "Kälte" geahnt zu haben, wenn er darin die "Gottheit" erlebt. Es ist freilich eine unnahbare, strenge Gottheit, die sozusagen jedem privaten Interesse abweisend gegenüber steht. In diesem Zusammenhang ist auf Schwarz' intensive Beschäftigung mit ostkirchlicher Mystik hinzuweisen⁵⁵⁵⁾ und mehr noch mit dem mystischen Mittelalter. Schwarz direkter Hinweis auf die Predigten Eckehards, vor allem über dessen Vorstellung von der "Leere des Geschöpfes, die Gott fülle" kann unmittelbar auf den Raum der Fronleichnamskirche bezogen werden.⁵⁵⁶⁾

Reinhard Gieselmann bezeichnete die Fronleichnamskirche, offenbar wegen ihrer Betonung der Höhe, als eine "kubisierte gotische Halle."⁵⁵⁷⁾ Auch dies mag einen Kern Wahrheit enthalten, ist aber ebenso schwierig nachzuweisen wie der Einfluß der östlichen Mystik, Schwarz' eigene Vorstellung, daß das Neue Bauen "gotisch" dünn im Stil sei. sagt wenig aus.⁵⁵⁸⁾

Die Fronleichnamskirche gilt als Wegbereiterin des modernen Kirchenbaus. Für Weyres war sie geradezu dessen "Paradigma".⁵⁵⁹⁾ Etwas kritischer sah sie Muck: "Wenn der Bau zu Aachen trotz allem nicht viel Freunde gefunden hat, dann deshalb, weil das Ergebnis eher eine Frage denn eine Antwort war. Eher Wegweiser in eine neue Richtung denn die Bestätigung, daß Gültiges schon erreicht sei."⁵⁶⁰⁾

Die Kirche hat zweifellos mit vielen Traditionen gebrochen. Sie hat das ganze Formenrepertoire vergangener Jahrhunderte aufgegeben: Säulen, Bögen, Wandgliederungen, Deckengestaltungen, Fenster, bildlicher Schmuck. Vielleicht ist sie darin wegweisend geworden. Es gibt auch genügend Beispiele mehr oder weniger wörtlicher formaler Nachahmungen des Baues.⁵⁶¹⁾ Als Ganzheit ist sie aber ein Einzelwerk geblieben. Den "Geist der Technik" mit seinem spezifischen Stil des Neuen Bauens hat Schwarz selbst nach der Fronleichnamskirche bereits aufgegeben. Die kühle Distanziertheit der "Gegenwart Gottes" blieb ein Merkmal nur der frühen Bauten, ebenso wie die liturgische Gemeinschaft als eine unpersönliche, streng geordnete und starr ausgerichtete "Marschordnung" später nicht mehr möglich war. Auch die Eucharistie, also das "christozentrische" Thema des Raumes, wurde in den folgenden Bauten noch mehr einer "trinitarischen" Konzeption untergeordnet.⁵⁶²⁾ In formaler Hinsicht bleibt die Fronleichnamskirche der wichtigste Versuch, das Neue Bauen auf den katholischen Kirchenbau anzuwenden. Dieser Versuch mußte singulär bleiben, nicht nur, weil das Neue Bauen antimonumental und damit schwer mit den damaligen Forderungen an den katholischen Kirchenbau zu verbinden war, sondern weil das Neue Bauen der abstrakten Richtung um 1930 auch von außerkatholischen Kreisen heftig kritisiert wurde und die Bewegung daher in eine Krise geriet.⁵⁶³⁾

1. Kirchenprojekte 1936 - 1942

1936 Aschaffenburg-Damm, Pfarrkirche (Kat.Nr.11)

Der Außenbau erscheint aus verschiedenen, formal wenig aufeinander bezogenen Bauteilen zusammengesetzt. Ein konventionell aussehender Hauptbau mit kleinen rundbogigen Fenstern wird über der Altarstelle von einer erhöhten Apsis überragt, die an drei Seiten geöffnet ist. Dieser Teil wirkt wie ein Fremdkörper über dem Hauptbau. Auch die kleine Gegenapsis mit eigenem Dach, die den inhaltlich-symbolischen Bezug - als Taufstelle - zur Hauptapsis verdeutlicht, ist formal nur ein Zusatz. Die verschieden großen Rundbogenfenster von Haupt- und Querbau verstärken die formale Unausgewogenheit dieses Außenbaues. Damit werden die inneren Teile des Baues gemäß ihrer Bedeutung auch außen abgestuft.

Im Innern löst sich die Apsis ebenfalls als eigenwertiger Bauteil aus dem Zusammenhang. Sie ist schmaler als das Hauptschiff, was besonders auffallend ist, da sich der Laienraum im Altarbereich zur Seite öffnet und weitet. Zwei Stützen - Träger des Apsidenturms - vergrößern den Raumanteil des Chores. Die Altarstelle erhält indirektes Licht von oben. Die kleine Gegenapsis des Außenbaues tritt im Innern nicht als solche in Erscheinung. Sie liegt hinter einem kurzen Wandstück (Emporenstütze?) versteckt als Taufort. Das Zusammengesetzte des Baues wird auch durch die Decke betont, die sich als etwas anderes von den Wänden abhebt.

S57,58 1937 Oberrödinghausen, Kirche (Kat.Nr.14)

Die bescheidene Dorfkirche erinnert mit ihren massiven Hausteinmauern, ihrer Geschlossenheit und den Rundbogenfenstern an romanische Bauten. Die große Eingangsnische hat ihre Vorbilder in den Eingangsfassaden vieler Kirchen der zwanziger Jahre, besonders von Böhm.

Der Innenraum ist dunkel und wirkt wie gehöhlt, da die Tonne mit der Apsis eine Einheit bildet. Dadurch sind auch Altar und Laienraum zusammengefaßt. Allerdings steht der Altar ganz hinten an der Apsiswand und ist um mehrere Stufen erhöht. (Die heutige zweite Mensa, die näher zum Laienraum steht, verfälscht etwas den originalen Eindruck.) Die Fenster bilden keine Zäsur zwischen beiden Raumteilen. Sie schaffen lediglich dem Altarraum Licht und heben ihn gegen den dunklen Laienraum ab.

25-27 1938 Bremen-Gröpelingen, St. Adalbert (Kat.Nr.15)
S59

Der klare, geschlossene Bau wirkt - soweit man das nach den Plänen beurteilen kann - höher als er ist. Die Fenster reihen sich dicht unter dem Dach aneinander, was die weiße Wand darunter hoch erscheinen läßt. Auch die schmalen, fast wandhohen Fensterflächen am Chor und an der Eingangsseite betonen die Vertikale. Zur Hervorhebung des Baues dient außerdem die großzügige Platzgestaltung mit dem weiten Bogen einer Mauer.

Der Innenraum entspricht in der Form dem Außenbau, zeigt aber eine reichere Gliederung. Die Wand bildet eine umlaufende, geschlossene Umgrenzung, die auch von den Fenstern nicht unterbrochen wird, und der gegenüber die Decke deutlich als Gegensatz erscheint, und zwar in beiden Planvarianten. Bei der einen sind die Wände glatt und die Decke gegliedert (Holz?), bei der anderen umgekehrt. Damit wird der Innenraum ein umhürdeter Bereich,

d.h. er ist kein nahtlos umschlossener, einheitlicher "Körper".

Wegen der abgerundeten Schmalseiten schließt sich der Bau allein horizontal stark zusammen. So sind der Altar und sein Gegenpol, die Taufstelle, weitgehend in den Raum integriert. Die bis zur Erde reichenden Fenster seitlich am Altar heben die Einheit von Altar- und Laienraum nicht auf, sorgen jedoch für eine Zäsur. Der Altarbereich ist nicht heller als der Laienraum, bildet also keinen eigenen Raumteil, doch ist er ihm auch nicht voll einbezogen. Die Zäsur durch die Fenster wird nur auf einer Seite gebildet, die andere veranschaulicht die Einheitlichkeit des Ganzen.

1940 Hanau, Pfarrkirche (Kat.Nr.16)

Die V a r i a n t e "A" ist formal und inhaltlich dem Entwurf von Oberrödinghausen verwandt, das ja ebenfalls noch in Planung war.

V a r i a n t e "B" zeigt einen ebenfalls bescheidenen, konservativ wirkenden Bau, dessen Besonderheit seine wandhohen Fenster auf der einen Seite des Altares sind. Dort gibt es also eine Lücke in der Wand. Dadurch entsteht einseitig eine deutliche Zäsur zwischen Laien- und Altarraum. Auf der anderen Seite wird hingegen ihre enge Verbundenheit demonstriert. In dieser Hinsicht erweist sich dieser Entwurf dem Bremer verwandt, wenn er auch die Zäsur stärker betont. Weil außerdem die Gegenapsis fehlt, ist der Saal viel stärker auf den Altar orientiert und dieser somit bedeutungsvoller abgehoben.

Die V a r i a n t e "C" ist äußerlich bescheiden und ähnlich den Varianten "A" und "B". Im Innern wird im Bereich der Wände der Altarraum klar vom Laienraum getrennt. Von der Decke her gibt es dagegen eine Verbin-

dung. So wird die Zusammengehörigkeit der Raumteile grundsätzlich bewahrt und trotzdem der Altarraum herausgehoben.

Bei der Variante "C₂" ist dem Hauptraum ein niedrigerer Eingangsraum vorgelagert, der gleichzeitig als Kapelle dient. Diese öffnet sich zur Seite durch Arkaden. Im Hauptraum reihen sich segmentbogige Fenster in einer obersten Wandzone und am Altar in ganzer Höhe um das Schiff. Sie gleichen in Form und Größe den Arkaden der Kapelle. Die Fenster sind Ausschnitte aus der Wand und beleben diese. Am Altarbereich schaffen sie in ihrer Vielzahl nicht nur mehr Licht, sondern sie heben diesen in ihrer vollständigen Durchmusterung der Wand wie bereichert hervor. Um diese Aussage zu verdeutlichen, ist auch die Stirnwand mit Ausnahme eines Wandstreifens hinter dem Altar mit einbezogen. Damit hebt sich der Altarbereich als von einem Lichtmuster umschlossen feierlich aus dem Raum ab. Er ist aber dennoch kein eigener Bauteil. Vielmehr ist es ein gesteigerter Höhepunkt des Gesamtraumes, wobei der Laienraum eindeutig untergeordnet ist.

1942 Andernach, St. Adalbert, frühe Entwürfe (Kat.Nr.25)

Die isometrische Zeichnung eines kreuzförmigen Baues zeigt den Altar in einer offenen Vierung. Die Wände stehen im Abstand zu ihr und bilden isolierte Bauabschnitte mit apsidenartig gerundeten Abschlüssen. Dadurch ist der Altarbereich weit und offen, der Laienraum schmal und geschlossen. Inhaltlich gesehen wertet das den Altarbereich entscheidend auf. Er wird isoliert, ohne einen eigenen Bauteil zu bekommen, er steht nur noch im formalen Zusammenhang mit dem Bau. Die Isolierung erfolgt beinahe wie durch eine unsichtbare Schranke zwischen den geschlossenen umhürdenden Bauarmen und dem

168

offenen hellen Altarbezirk. Und doch sind die Bauarme auf dieses offene Zentrum ausgerichtet, sind ohne dieses Ziel unvollständig. Die Lücke im Zentrum des Baues ist sein feierlicher, "immaterieller" Höhepunkt. Es ist aber andererseits wichtig, daß jeweils hinter dieser Lücke der Bau seinen formalen Abschluß bekommt. Er öffnet sich nicht auf die Umwelt, sondern wird klar ausbezirkt. Die runden Pfeiler der Vierung halten die Verbindung der Bauteile aufrecht.

Der andere, zugleich gezeichnete Entwurf für Andernach geht erneut von einem abgerundeten, "umhürdeten" Raum aus. Die Altarstelle wird durch eine kreisrunde Öffnung unter der Decke bedeutungsvoll erhöht. Das von oben eindringende Licht betont zusätzlich den Altarbereich.

Zusammenfassung

Im Vergleich zu den Entwürfen der zwanziger Jahre wirken die Entwürfe der dreißiger Jahre auffallend traditionell. Die Qualität scheint, mit Ausnahme des Andernacher Entwurfs, geringer, ein einheitliches Konzept ist auf Anhieb nicht zu erkennen. Tatsächlich bedeuten diese Entwürfe eine deutliche Wende im Schaffen von Schwarz. Unterschiedlich ist zunächst, daß der bisherige Anspruch der Kirchen nach außen aufgegeben wird. Die Bauten wirken durchwegs bescheiden. Die Dimensionen sind reduziert, auf Türme wurde weitgehend verzichtet. Wo nicht, handelt es sich um Reiter oder unscheinbare Glockenstände, die sich mit dem Hauptbau verbinden und kein Zeichen für die Umgebung setzen.

Vor allem fehlt eine grundlegende Eigenaussage des Außenbaus. Die Konzeption der Stereometrie ist bereits gegen Ende der Weimarer Republik allmählich aufgegeben worden.⁵⁶⁴⁾ Nun gibt es nicht einmal eine Erinnerung daran. Soweit überhaupt noch eine Außenbauaus-

sage vorhanden ist, wie beim Entwurf für Aschaffenburg, so veranschaulicht sie das Thema des Innenraumes, nämlich die Darstellung der Altar- und Taufstelle.

Die Bescheidenheit des Außenbaues zeigt dennoch zwei unterschiedliche Konzeptionen, die in etwa parallel verlaufen und sich durchdringen können. Auf der einen Seite übernimmt Schwarz traditionelle Motive wie Steildach, Eingangsfassade, Rundbögen, kleine Rundbogenfenster und Natursteinmauern. Diese Konzeption zeigt, zumindest im Prinzip, eine vom Innenraum unabhängige Gestaltung, wenn auch, wie erwähnt, ohne einen gesamtsymbolischen Anspruch. Ein Beispiel dafür ist Oberrödinghausen. Dort ist der Außenbau verschieden vom Innern. Der Innenraum läßt sich nicht von außen her ableiten, schon gar nicht als dessen Hohlraum. Wenn man zur Kirche geht, kann man nicht einmal den abgerundeten Chor sehen, da er durch rechteckige Anbauten verdeckt ist.

Die andere Außenbaukonzeption bedeutet dagegen durchaus etwas Neues. Sie ist gewissermaßen die Umkehrung der Konzeption der Entwürfe der zwanziger Jahre. Hatte dort im grundsätzlichen der Außenbau den Innenraum, der bloße Hohlform war, bedingt, so ist es jetzt der **I n n e n r a u m**, dem sich der Außenbau anpaßt. Er ist sozusagen äußere Grenze bzw. Schale des Innern geworden. Ein Beispiel dafür ist der Entwurf für Bremen. Die längliche Form mit abgerundeten Enden bildet die knappste Umgrenzung für die Thematik des Innern. Altar- und Taufstelle sind als Gegenpole aufgefaßt und gleichzeitig mit dem dazwischenliegenden Laienraum verbunden. Die abgerundeten Enden des Baues sind demnach Ausrundungen von innen nach außen.

Schwarz hat sich in den dreißiger Jahren zunehmend auf den Innenraum konzentriert und ihn zum Thema des Kirchenbaues gemacht. Die Entwicklung dahin setzte be-

reits in den zwanziger Jahren ein, wurde aber erst in den dreißiger Jahren programmatisch und stilbestimmend. Von den gänzlich geschlossenen, fast skulpturalen Idealprojekten von 1928, bei denen man kaum ahnen konnte, daß sie einen Innenraum hatten, bis zu dem Entwurf für Andernach, wo der Bau gleichsam von innen nach außen aufgebrochen ist, läßt sich eine immer deutlichere Zuwendung zum Innenraum feststellen. Die einzelnen Etappen lassen sich am 3. Plan für Fronleichnam mit seiner den Innenraum andeutenden offenen Fassade ablesen, am Entwurf für Milwaukee mit seinen den Innenraum unterteilenden Pfeilern, womit der bloße Hohlraumcharakter des Innenraumes aufgegeben wurde, am Bau von Oberrödinghausen, wo Außen und Innen sozusagen gleichwertig waren, sowie schließlich am Bremer Entwurf, wo das Außen vom Innern bestimmt wird.

Trotz der Kontinuität dieser Entwicklung sind die Unterschiede der beiden Entwurfsperioden offensichtlich. Das liegt vor allem an der Art, wie Schwarz den Innenraum konzipiert.

Dieser ist keine geheime oder geheimnisvolle innere Welt, die sich gegen das Außen absondert und gewissermaßen hermetisch abschließt, wie es die Idealprojekte von 1928 am anschaulichsten zeigten. Sie waren sozusagen nach allen Seiten des Raumes geschlossen. Bei den Entwürfen der dreißiger Jahre wird ein besonderer, sakraler Bereich aus einer ebenen Fläche ausgegrenzt bzw. eingehürdet. In der Regel ist die Decke bewußt als etwas anderes dem eingegrenzten, auf die Fläche bezogenen Raum aufgesetzt und verbindet sich nicht zu einer körperhaft-stereometrischen Einheit mit ihm, wie es etwa bei der Fronleichnamskirche der Fall war.

Voraussetzung für diesen Eindruck ist einerseits das Fehlen der Konzeption als einheitlicher Körper beim Außenbau, andererseits die Betonung der Wände. Die Wände

sind das Hauptgestaltungsmittel für Schwarz geworden. Sie sind nicht mehr dem Bauganzen untergeordnet, sondern bilden eigenständige Komponenten zur Gestaltung des Bauthemas. Entsprechend ist ihre hauptsächliche Funktion nicht nur ein "gegenseitiges Stützen"⁵⁶⁵⁾ wie etwa bei der Fronleichnamskirche, sondern sie treten in festen Bezug, z.T. auch in Spannung zueinander. Das setzt voraus, daß sie getrennt werden.

29 Schwarz trennt die Wände, um den Altarbereich vom
31 Laienraum zu unterscheiden. Am deutlichsten zeigt sich das beim Entwurf "C" für Hanau und beim Entwurf für Andernach. Mit der Trennung der Wände ergibt sich eine Spannung im Raum. Schwarz schafft damit die Grundlagen für seine Bewegungskonzeption, wie er sie in den fünfziger Jahren weiter ausbilden sollte. Der Hanauer Entwurf, Variante "C", veranschaulicht das Gemeinte: Durch die Abtrennung der Altarwand vom übrigen Wandkontinuum stehen sich zwei Raumteile gegenüber. Sie werden aber verbunden durch die den Wänden angepaßte Decke, die die Zäsur überbrückt. So entsteht ein Bewegungs- und Raumzusammenhang, und doch bleiben Altar- und Laienraum voneinander deutlich unterschieden. Anders ist die Bewegung beim Bremer Entwurf. Dort schwingt sich die Wand des Laienraumes um den Altar, wird aber einseitig unterbrochen. Durch die Zäsur erst wird der Bewegungszusammenhang des Ganzen spürbar. Schwarz zeigt so einerseits die Verbundenheit von Altar und Gemeinde, andererseits ihre Eigenständigkeit.

25,26 Hierin liegt ein wichtiger Unterschied zu den Entwürfen der zwanziger Jahre von Schwarz. Jene waren grundsätzlich statisch-unbewegt gemeint. Durch Lichtkontraste, wozu man auch die Schwarz-Weiß-Kontraste zu zählen hat, waren klar geschiedene Raumbereiche angedeutet, ohne daß diese in Verbindung zueinander traten. Die stereometri-

schen Grundformen waren an sich schon statisch unbeeinträchtigt. Der Bewegungszusammenhang ist dagegen ein charakteristisch auftretendes Kennzeichen der Entwürfe der dreißiger Jahre. Er ist wichtiger als die Kontrastierung von Raumebenen. Das kann man an der Entwurf "C₂" für Hanel sehen. Dort wird die Wand zum Altar hin stürzer gegliedert und bildet somit für diesen eine besonders gestalterte, "bereicherte" Umgebung. Der Altarbereich hebt sich also von übrigen Raum an, ist aber nicht isoliert.

Die Trennung der Wände bedeutet keine Öffnung des Kirchenbaues zur profanen Umwelt, etwa im Gegensatz zur strengen Abgeschlossenheit der zwanziger Jahre. Es ist jedenfalls keine Kommunikation zwischen innen und außen damit gemeint. Gerade auch der Andernacher Entwurf, als der am meisten geöffnete, ist zur Umgebung hin geschlossen. Die Bauarme ordnen sich so zueinander, daß sie gemeinsam einen geschlossenen Zusammenhang ergeben. Ihre offene Mitte ist daher innerster Teil des Ganzen, ist offenes innerhalb eines Geschlossenen. Insofern weist diese Öffnung symbolisch über den Innenraum hinaus, verbindet sich aber nicht mit der Umwelt. Es handelt sich hier im Grunde um eine Abwandlung der bei den früheren Entwürfen durch Lichtkontrast entstandenen Raumbereiche. Auch hier ist das Licht wichtig, aber es ist nicht das alleinige Mittel, um den Raum zu unterteilen. Schwarz hat den Grundzug seines Stiles in diesem Punkt nicht geändert. Nach wie vor ergibt sich das Baugeschehen aus dem Verhältnis des Lichtes zu einem eingegrenzten elementaren Raum. Das Licht kann symbolisch als ein transzendentes, ins Jenseits weisendes Mittel verstanden werden.

Die Entwürfe der dreißiger Jahre sind also auf den Innenraum konzentriert. Dadurch wird dieser in seiner Bedeutung grundsätzlich aufgewertet. Doch die Bedeutung

bezieht sich nur auf das gottesdienstliche Geschehen und auf die Menschen, die daran beteiligt sind. Die Variabilität der Wandgestaltungen, die Verbindungen zwischen den Innenraumbereichen sind am Menschen orientiert und sind keine abstrakte, starre Ordnungssysteme, die den Menschen nur in ebenso strenger bewegungsloser Ordnung dulden, wie es die frühen Entwürfe waren. In solchen Räumen zeigte sich bei un-menschlichen Proportionen und Dimensionen, bei un-menschlicher Leere ein Gesetz, das über den Menschen stand und das man als göttlich begreifen konnte.⁵⁶⁶⁾ Entsprechend war die abstrakte geometrische Außenkonzeption anspruchsvoll in den Raum gesetzt, in einen Raum, der sich auf die ganze Welt bezog, als ein absolutes Gebilde in dem absoluten Raum. In den Entwürfen der dreißiger Jahre ist ein Bezirk aus der Fläche ausgegrenzt zu einem inneren Geschehen. Die Ausgrenzung "privatisiert" eher, als daß sie sich selbstbewußt von der Umgebung absetzt.

Bemerkenswert ist auch die stärkere Verbundenheit von Altar und Gemeinde. Der Altar ist kaum etwas erhöht und manchmal außerdem in eine Wandrundung gestellt, die zusätzlich enger mit dem Gemeinderaum verbindet.

2. Die Schriften 1933 - 1945

Wie schon die Schriften der zwanziger Jahre bestätigen in vieler Hinsicht auch die Schriften der dreißiger Jahre die Beobachtungen, die an den gleichzeitigen Entwürfen gemacht wurden. Schwarz hat sich in seinem Denken fast ganz auf den sakralen Bereich zurückgezogen. War in den zwanziger Jahren die Technik das grundlegende Thema, so ist es jetzt der Kirchenbau. Neben einigen Aufsätzen veröffentlichte er vor allem sein Buch "Vom Bau der Kir-

che".⁵⁶⁷⁾ Der äußere Grund für die thematische Einschränkung war die mangelnde Wirkmöglichkeit im profanen Bereich. Zwar hatte Schwarz zu Beginn des Nationalsozialismus versucht, wenigstens seine Stelle als Direktor der Aachener Kunstgewerbeschule zu behalten. Vielleicht entwarf er aus diesem Grund neue Richtlinien zu einer "Werkschulung".⁵⁶⁸⁾ Erfolg hatte er jedenfalls nicht damit. Anfang 1934 wurde die Schule geschlossen, ohne daß ihm eine Ersatzposition angeboten wurde. Im gleichen Jahr erfolgte außerdem die Schließung des Werkbundes. Damit war Schwarz jede aktive Mitwirkung im profanen und öffentlichen Bereich genommen worden. Gerade durch den Werkbund war es ihm am Ende der Weimarer Republik noch gelungen, sich einen gewissen Bekanntheitsgrad zu verschaffen. Dafür zeugen seine Position als Vorstandsmitglied sowie sein Arbeitskreis mit Mies van der Rohe und Martin Wagner. Die Anregungen im Formalen, die Schwarz der Vermittlung des Werkbundes verdankte, mußten jetzt gleichfalls ausbleiben. 1934 brachte schließlich auch das Ende der gemeinschaftlichen Arbeit mit Hans Schwippert, da es keine größeren Aufträge mehr gab.

Schwarz wurde freischaffender Architekt in Offenbach bzw. Frankfurt. Freunde, meist Ärzte, ließen sich ihre Wohnhäuser von ihm bauen,⁵⁶⁹⁾ so daß er sein Atelier und seinen Mitarbeiter Johannes Krahn behalten konnte. Diese Häuser, die dem Neuen Bauen weiterhin verpflichtet sind und durchaus Anerkennung fanden,⁵⁷⁰⁾ müssen dennoch eher als Gelegenheitsarbeiten verstanden werden, ohne daß ihnen dadurch Qualität abgesprochen wird. Aber nach wie vor steht der Wohnbau am Rande des Interesses bei Schwarz. Zwar schrieb er 1940 einen kleinen Aufsatz zum "Haus der Christen",⁵⁷¹⁾ einem Haus der "Ehe", aber er ist allgemein gehalten und scheint eher eingebettet in das eigentliche theoretische Thema der

der Zeit, für das, wie noch zu zeigen sein wird, der Mensch Ausgangsbasis ist.

Der Wirkkreis seiner Theorie beschränkte sich auf den Quickborn und die Liturgiereformbewegung, vor allem soweit seine Überlegungen den Kirchenbau betrafen. Beinahe alle seine Schriften erschienen in den "Schildgenossen". Gegenüber den Gedanken der zwanziger Jahre bedeuten sie nicht nur eine Vertiefung seiner Vorstellungen zum Kirchenbau, sondern im wesentlichen sogar gewandelte Vorstellungen.

War es in den zwanziger Jahren eher ein Suchen nach dem zeitgemäßen Kirchenbau, der ein Anfang sein, ein Zeichen in die Umgebung setzen sollte, so ist es jetzt ein Bescheiden auf den Innenraum. "Das christliche Gebetshaus wird heute in erster Linie Innenraum sein ..." schrieb Schwarz 1938 in den Schildgenossen unter dem doppeldeutigen Titel "Kirche in der Verborgenheit",⁵⁷²⁾ der sowohl die politische Situation widerspiegelt als auch die Abgrenzung und Abschließung der Kirche nach außen. Verinnerlichung und Bescheidung ist die Charakteristik der Theorie der dreißiger Jahre. Mehrere Aspekte lassen das erkennen.

Schwarz, der in den zwanziger Jahren so nachdrücklich die hohe, "zweckfreie" Kunst gefordert hatte, glaubt jetzt an die Berechtigung des Kleinen. Die gedankliche Ebene des Zweckfreien oder Zweckbetonten selbst scheint aufgegeben. Es gibt jetzt fast nur noch das "Große" und das "Kleine". Am deutlichsten zeigt sich das dort, wo man den Hinweis auf das "Zweckfreie" selbstverständlich erwartet, nämlich in einem Brief an Poelzig. Schwarz war gebeten worden, für die Zeitschrift "Monatshefte für Baukunst und Städtebau" 1935 einen Text und Fotos von rezenten eigenen Werken einzusenden. Die Zeitschrift stellte aus Anlaß von Poelzigs Ausscheiden

aus dem Lehrdienst Schülerarbeiten zusammen. Schwarz wählte, statt eines einleitenden Textes, die persönliche Form des Briefes.⁵⁷³⁾ Darin polemisiert er zunächst gegen die ihm nach wie vor suspekten Theorien des Bauhauses und deren "Adepten", ohne sie namentlich zu nennen, aber im bekannten Sinn.⁵⁷⁴⁾ Ihnen gegenüber stellt er dann tatsächlich die über den "Zweck" hinausgehende Baukunst Poelzig's. Aber es ist für ihn eher eine wehmütige Erinnerung an gewesene Möglichkeiten. Sein eigenes Werk der letzten Zeit sei im positiv interpretierten Sinn "klein": "Während ich all dies sage, zeige ich kleine Arbeiten, die vielleicht tapfer sind, sieht man auf die Umstände, denen sie abgewonnen wurden, die aber bescheiden im Maß und wie gelegentlich sind." Doch er fährt fort: "Ist nicht das Kleine, das, was den einzelnen ausmacht und sein bescheidenes Dasein, der Durchschnitt, die Sitte, gerade die Erde des Großen? Ist nicht das Kleine des Großen Verhaltenheit, sein anderer Zustand?"⁵⁷⁵⁾

"Das wahrhaftig Große und das wahrhaftig Alltägliche sind in Echtheit verbündet, das adelt die kleinen Dinge und gibt ihnen köstlichen Wert."⁵⁷⁶⁾

Die positive Einstellung zum Kleinen kann und soll wohl auch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Schwarz seine ehemaligen Ansprüche ungern aufgegeben hat. Die Konzeption des Bremer Entwurfs hatte bereits diesen Schluß nahegelegt. Dort hatte Schwarz versucht, durch die Proportionierung und Lage der Fenster den Bau höher erscheinen zu lassen, als er in Wirklichkeit war und durch die weiträumige Platzgestaltung die Bedeutung des Baues zu unterstreichen. Daß er sich dabei nicht zur Straße orientierte, sondern nach innen in den Hof, ist wiederum Kennzeichen der besonderen Situation der Kirche, die sich in einem weitgehend kirchenfeindlichen Staat zu bescheiden hatte.

Die durch die politischen Umstände bedingte Introversion von Schwarz hatte aber nicht nur resignative Züge. Sie brachte neue schöpferische Ansätze, die sich - wie bereits in den Entwurfsanalysen festgestellt wurde - auf die Gestaltung des Sakralbaues auswirkten. Die dort beobachtete Zuwendung auf den Innenraum hat ihre Ursache im veränderten Stellenwert, den jetzt der Mensch bei Schwarz einnimmt.

Die Schriften lassen darauf schließen, daß der Mensch als Einzelwesen in den Vordergrund tritt, nicht als individuelle Persönlichkeit, aber auch nicht als Gemeinschaftswesen, das sich einem höheren Gesetz ein- bzw. unterordnet. In gewissem Sinne kann man von der Vereinzelung des Menschen sprechen. Entsprechend ist dessen Verhältnis zu Gott ein ganz persönliches, weitgehend privates. Äußeres Zeichen für die ins Persönliche gehende Einstellung Schwarz' zum einzelnen Menschen sind die Aufsätze, die er jetzt manchmal in Briefform veröffentlicht. Der Brief an Poelzig ist ein Beispiel dafür, ein anderes ist der Aufsatz "Das Haus der Christen" von 1940,⁵⁷⁷⁾ den Schwarz an einen ungenannten Kollegen richtet, sowie der ebenfalls unadressierte "Brief über volkstümliche und volksverbundene Kunst an einen Freund, der in Zweifel geraten war" von 1936.⁵⁷⁸⁾ Romano Guardini hatte diese Form gern schon in den zwanziger Jahren angewendet. Für Schwarz bedeutet sie etwas Neues und beschränkt sich auf die dreißiger Jahre.⁵⁷⁹⁾

Neben diesen äußeren Hinweisen auf die stärkere Betonung des Einzelmenschen fällt die Akzentuierung der kleinen Belange dieser Menschen in den Schriften auf. Im Bereich des Künstlerischen geht Schwarz sogar soweit, daß er Verständnis für den Kitsch zeigt: "Vielleicht ist das Volk ganz im Recht. Es hat seine Gipsfiguren und seine Gebetsbuchbildchen. Die sind durchaus nicht

in allen Punkten gut. Nein, oben auf liegt eine unechte Schicht. Das Volk hat einen fatalen Hang zur Sentimentalität, es übersteigert die Herzlichkeit und macht die Gefühle zu deutlich, es übertreibt die Realistik, und das alles kann genau so verheerend ausschlagen wie der Hang der Gebildeten zur Verstiegtheit und Fernheit. Was es aber ganz schließlich mit diesen Bildern will, das ist richtig: es sucht bei ihnen Erbauung, Bestärkung, es sucht die Frömmigkeit und sonst nichts, die Welt der heiligen Dinge und Ereignisse, ohne Verfälschung und Zusatz, und möchte von ihr in der lautereren Sprache der betenden Herzen berichten ... Da findet, wer zu suchen versteht, die Eigenform des Heiligen, verdeckt nur durch die leichte Hülle des Gefühligten und des Kindischen. Vielleicht wäre besser, statt sie wegen ihrer stammelnden Sprache zu verfolgen, diese rührenden Zeilen in dem ernst zu nehmen, was ihnen ernst ist, sie entgegenzunehmen als die Phänomene des Heiligen, wie es im wirklichen Volk wirkt. Wir könnten lernen von den bescheidenen Dingen, die man in den billigen Läden und an den Wallfahrtsorten verkauft und die das Volk zärtlich aufbewahrt als liebe Andenken an Gottes zärtliche Gnaden, und wir könnten bei ihnen manches entdecken, was uns unsere abgesonderte Innerlichkeit nicht liefert."⁵⁸⁰⁾

Aus diesen Sätzen könnte man schließen, daß Schwarz auch an sich Kritik übt, an seinem früheren intellektuellen Anspruch im Kirchenbau. Im gleichen Briefaufsatz spricht er es sogar noch deutlicher aus: "Sie schreiben mir einen Brief voll von Mutlosigkeit und von Zweifeln. Ihr Werk sei mißraten. Sie hätten einer hohen Form vertraut, die Ihnen mit einmal geschenkt war, und seien mit ihr emporgehoben worden, aber diese Form habe sich nicht bewährt, der Geist sei von ihr gewichen, ihre Bewegung habe nicht durchgetragen und dann sei sie

tief abgestürzt ...

Was Sie da sagen ist ernst. Wir alle erlebten ähnliches Schicksal und fühlen ähnliche Zweifel. Hat es denn einen Sinn, eine Kunst zu betreiben, die uns doch immer wieder täuscht und verführt, uns hochhebt, um uns desto tiefer fallen zu lassen, und uns beglückt, um uns dann Leere und Elend desto bitterer werden zu lassen und uns schließlich ärmer zurückläßt als die ganz kleinen Bürger, die in ihrer Bescheidenheit wohlverwahrt blieben? Haben sie einen Sinn, diese Formen, mit denen man das Beinahe-Unsagbare ausdrücken kann, die aber nur mehr die beruflichen Kenner verstehen?"⁵⁸¹⁾

Das Problem, das Schwarz hier ausspricht, betrifft in seinem Falle die gezwungene oder freiwillige Abkehr vom "technischen" und abstrakten Stil, wie ihn das Neue Bauen vertreten hatte. Daß ihm das sicherlich nicht leicht gefallen war, nachdem er versucht hatte, diesen Baustil auch für den Kirchenbau zu gewinnen, und ihm mit der Fronleichnamskirche ein Anfang gelungen war, ist verständlich. Die Aufgabe dieser Richtung stürzte Schwarz also in "Leere und Elend". Sie vollzog sich allerdings bereits nach 1930 und hat zunächst nichts mit dem Nationalsozialismus zu tun.

Exkurs: Die Abkehr vom "Bauhausstil"

Schwarz scheint in jene neue Orientierung des Werkbundes geraten zu sein, die einen "seelischeren" Baustil, möglicherweise auch einen "organischeren" etwa eines Häring oder Scharoun, immer stärker gegen den abstrakt-technischen "Bauhausstil" in den Vordergrund schob. Walter Riezler, der Herausgeber der "Form", hatte die Wendung in seiner Zeitschrift mitvollzogen. Er propagierte unter der Devise einer "neuen Geistigkeit, einer neuen seelischen Haltung"⁵⁸²⁾ mit mehr Bezug zum

Menschen unter anderem sogar einmal die Frauenfachs-
chule in Aachen von Schwarz (1931): "Der Neubau der sozia-
len Frauenfachs-
chule in Aachen ist wichtig nicht nur als
besonders klare und überlegte bauliche Leistung, sondern
auch als Beweis, daß es auch mit den Mitteln der neuen
Gestaltung möglich ist, den seelischen Gehalt einer
neuen Aufgabe baulich auszudrücken."⁵⁸³⁾ Schwarz kam
jetzt überhaupt mit seinen Gedanken und Werken erstaun-
lich oft in der "Form" zu Wort.⁵⁸⁴⁾

Die Frauenfachs-
chule war dabei keineswegs eine Abkehr
vom "Bauhausstil" und schon gar nicht eine Zuwendung zum
"organischen" Bauen. Auch die Wendung im Werkbund war
zunächst vielmehr eine ideologisch geprägte. Worum es
vor allem ging, soll hier nur an einem Beispiel veran-
schaulicht werden. Auf der Werkbundtagung 1930 in Wien
sprach Josef Frank in einem Vortrag, der großes Aufsehen
erregte, über den modernen Künstler, der sich dem Primat
der "Maschine" und des "Kollektivismus" unterworfen habe.
Statt sein Künstlertum zu wahren, identifiziere er sich
mit dem Ingenieur.⁵⁸⁵⁾ In diesem Urteil fand er sich
bei weiten Kreisen innerhalb des Werkbundes bestätigt.
Peter Meyer, der die Rede in der Schweizer Werkbundzeit-
schrift "Werk" besprach, schrieb: "In der nur scheinbar
negativen Form einer Kritik hat Frank mit Nachdruck den
Menschen und nicht den Fetisch 'Maschine' in den Mittel-
punkt der Werkbundarbeit gestellt, und zwar den lebendi-
gen, wirklichen Menschen, nicht einen abstrakten Normen-
Kollektivmenschen, der ein genauso begriffliches Phan-
tom ist wie nur irgend ein 'Idealmensch' früherer Ästhe-
tik."⁵⁸⁶⁾ Diese Ansicht vertrat Schwarz grundsätzlich
ebenfalls, wie seine Schriften der zwanziger Jahre zei-
gen. Es scheinen also diejenigen Architekten allmählich
an Einfluß gewonnen zu haben, die, nach einer treffenden
Charakterisierung des Verteidigers des abstrakten Stils

Roger Ginsburger, die "Dinge" in zwei Arten einteilen: "Es ist eine Weltanschauung, für die es zwei Arten von Dingen gibt: die körperlichen und die geistigen, die sinnlichen und die seelischen, das Niedrig-Praktische und das Hohe-Zwecklose."⁵⁸⁷⁾

21 Schwarz zog nach 1930 stilistische Konsequenzen aus
23 der Neuorientierung. Seine Entwürfe für Milwaukee und
Großsteinheim verwenden abgerundete Formen wenigstens
als Apsiden oder Schalendächer. Insofern bekräftigt
Schwarz' Werk die These Udo Kultermanns, daß sich Hä-
rings "organisches" Bauen nach 1930 durchzusetzen be-
gann.⁵⁸⁸⁾ Schwarz war jedenfalls ein entschiedener Geg-
ner des Bauhauses aus ideologischen Gründen,⁵⁸⁹⁾ nicht
jedoch des Neuen Bauens, und sah sich offenbar gezwun-
gen, stilistisch vom "Bauhausstil" abzugehen. Die ma-
thematische Abstraktion, die für ihn nicht zuletzt ein
Ausdruck Gottes war, hatte in der Öffentlichkeit eine
andere ideologische Bewertung bekommen, und Schwarz muß-
te erfahren, daß man seine architektonischen Ideale mit
jenen des "kommunistischen" Bauhauses gleichsetzte. Die
Kritik an der Fronleichnamskirche zeigte dies deutlich.
Mit der Zuwendung zu "organischeren" Formen verlor
Schwarz aber das für ihn so wichtige bauliche Symbol.
Die Kirche, bisher ein Bild für das Geistig-Abstrakte,
Überindividuelle, war gleich nach 1930 nur noch "zweck-
frei". Im Laufe der dreißiger Jahre verlagerte sich das
Symbol auf die Ebene des Menschen, ins Innere der Kir-
che.

Die theoretischen Grundlagen der zwanziger Jahre von
Schwarz, die für das Neue Bauen organischer Richtung
sicherlich erweiterbar gewesen wären, mußten zu Beginn
des Nationalsozialismus aufgegeben werden. Ein neuer of-

fiziell propagierter Klassizismus, der im Unterschied zum "organischen" Bauen nicht am Neuen Bauen anknüpfte, muß für Persönlichkeiten wie Schwarz, der theoretische Grundlagen so wichtig nahm, ein Absinken ins "Leere" bedeuten. Für seine mit der modernen Technik verbundene Theorie gab es keine Ansatzmöglichkeit zum Klassizismus.

Es ist daher eine grundlegende Überlegung von Schwarz, sich in dieser Situation auf das Einfache und Bescheidene zu besinnen. Sie bringt ihn in größere Nähe zum Volk, aus dem, wie er später sagt, die Kunst als dessen "Blüte" hervorkommt.⁵⁹⁰⁾ Damit begibt er sich auf eine gewisse Warteposition: "Ich weiß, daß das schwer ist. Wer einmal das Ungewöhnliche kostete, dem fällt es nicht leicht, zum Gewöhnlichen heimzukehren. Und doch ist das für ihn die Prüfung. Ihm wird nie wieder Großes anvertraut, wenn er das Vergehende festhält, das Alte wird ihm leer unter den Händen und das Neue kann er nicht fassen. Er soll nicht fortmachen, wenn die Gnade schon ging, er soll es lassen, Gott, der diese Form berief und wieder abrief, mag eine neue entdecken.

Heimkehr ins Volk, das kann für eine Weile das Rechte sein, denn das Volk ist ja immer das Ganze, die Fülle der bereiten und wartenden Schöpfung, es lebt jenseits der Zeit und ihrer kurzen Geschichte, es hat zugleich den Anfang, die Mitte und das Ende aller Dinge, die Welt in ihrer unscheinbaren Bereitschaft und stillen Behütung. Rückkehr zum Volk ist der Gang zu den Quellen des Großen."⁵⁹¹⁾

Diese "Rückkehr zum Volk" mag beispielsweise die vielen traditionellen Motive in den Entwürfen von Schwarz erklären. Dominikus Böhm's weitaus anspruchsvolleres Werk der dreißiger Jahre zeigt, daß eine solche Bescheidenheit nicht unbedingt selbstverständlich sein mußte.

Das Interesse an den kleinen Belangen des Menschen wirkte aber noch in entscheidenderer Beziehung auf den Kirchenbau und die Vorstellung vom Gottesdienst ein. Das Verhältnis des Menschen zu Gott wurde jetzt anders als bisher gesehen. Im Vergleich zu den zwanziger Jahren fällt auch hierbei das Persönliche besonders auf. Das Gebet tritt in den Vordergrund. 1938 gab Schwarz z.B. eine Aufsatzsammlung unter dem Titel "Betendes Werk" heraus.⁵⁹²⁾ Die Beiträge stammen von mehreren Autoren, beziehen sich aber auf die verschiedenen Formen des Gebets. Der Begriff ist weit gefaßt und bezieht sogar die "Bereiche des menschlichen Schaffens", wie es ein Aufsatz von Guardini versucht, mit ein.⁵⁹³⁾ Schwarz' eigener Aufsatz zu diesem Gebet des "Schaffens" handelt unter dem Titel "Gottlobende Hände"⁵⁹⁴⁾ von einem weitgehend unbekannten Kalligraphen, dessen Werk er wegen seiner persönlichen, "handwerklichen" Art als "Urbereich und Quellort der christlichen Liebe zum 'Nächsten'" beschreibt. Selbstverständlich ist insbesondere auch der Kirchenbau "Betendes Werk", worauf noch zurückzukommen sein wird.

Die zentrale Stellung des persönlichen Gebets bringt es ferner mit sich, daß die Heiligenverehrung wieder ein wichtiger Bestandteil des christlichen Lebens wird. Besonders beliebt in jener Zeit ist die heilige Thérèse von Lisieux, eine bescheidene, volkstümliche und erst jüngst - 1925 - heiliggesprochene Gestalt.⁵⁹⁵⁾ So hat sie z.B. auch Schwarz in jenem "Brief über volkstümliche und volksverbundene Kunst an einen Freund, der in Zweifel geraten war" beschrieben.⁵⁹⁶⁾

Für den Kirchenbau ist aber etwas anderes wichtig. In dem neuerlichen Bedürfnis des Menschen ein direkteres, persönlicheres und volkstümlicheres Verhältnis zu Gott zu gewinnen - was man schon allein an den Schriften

von Schwarz erkennen kann - erhält Christus einen besonderen Stellenwert. D.h. die Beziehung zu Gott beschränkt sich weitgehend auf den dem Menschen faßbaren Gottessohn Christus. Dadurch ergibt sich die eigenartige Situation, daß Gott ferner ist als in den zwanziger Jahren, wo Schwarz ihn durch das Gesetz absoluter Formen und betonter Dimensionen sozusagen bildlich zumindest in seinem Tun und Wesen erahnbar machte. Jetzt hat Gott einen "Stellvertreter", der dem menschlichen Maß und Bild näherkommt. Dieser kann ihm außerdem auch gewissermaßen leiblich und sinnlich näher gebracht werden. Christus hat seinen Ort im Altar, er befindet sich mit den Gläubigen zusammen im Raum und ist Teil von ihnen. Mit dem christozentrischen Gedanken der zwanziger Jahre hat diese Auffassung nichts zu tun. Christus ist hier nicht distanzierter Höhepunkt des gemeinsamen liturgischen Gebetes, sondern weitgehend integrierter Teil der Gemeinde.

Schwarz erwähnt wiederholte Male, daß in früheren Zeiten der Altar als Christus bezeichnet wurde. Diese Assoziation möchte er wieder Wirklichkeit werden lassen: "Im Altar sehen wir vorab den Tisch für das Mahl. Früher hat man in ihm Christus gesehen, was wohl richtig, für uns jedoch schwer zu verstehen ist. Wenn wir aber den alten Brauch einhalten, den Tisch aus Stein fest auf die Erde zu bauen, dann sagt das sehr schön, daß der Altar die Erde ist, und wenn wir dann später erkennen, daß diese Erde Christus ist, dann bestätigt sich uns die alte Meinung."⁵⁹⁷ Christus ist also im Altar fest als Erde, "Fels", in die Welt der Menschen gesetzt und ist nicht nur die mobile, immer wieder zu erneuernde Eucharistie und das Opfer. Dies soll nun nicht bedeuten, daß Schwarz den Altar und Christus im Unterschied zur Theorie der zwanziger Jahre neu interpretiert. Entscheidend ist die Verlagerung des Interesses darauf und die

Vertiefung der Gedanken in den inneren Bereich des Kirchenbaues. Diese Interpretation steht außerdem im Einklang mit der bei den Entwürfen festgestellte weitgehenden Integration des Altars in den Laienraum. Die abgerundeten "Apsiden", deren Arme über die Gemeinde hinausreichen, verstärken den Eindruck der Verbundenheit von Altar und Gemeinde.

Der direkte Bezug auf Christus kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß man eigentlich Gott sucht. Das Verhältnis zu ihm ist problematischer geworden. Dies geht am eindringlichsten aus der Kirchenbautheorie von Schwarz hervor.

In den zwanziger Jahren verstand Schwarz den Kirchenbau als die höchste Stufe der Baukunst, eine Schöpfung aus reinem Geist. Den Geist wiederum sah er in engem Bezug zu Gott, der selbst Geist sei. Schöpfung aus reinem Geist aber ergibt die "zweckfreien" Gebilde der Geometrie. Der Geist Gottes schafft die geometrisch abstrakten Atome, Moleküle und den Makrokosmos. Ähnlich zweckfreie, abstrakte stereometrische Gebilde vermag auch der Mensch zu bauen. Daher kann der Baumeister den Kirchenbau, eine Schöpfung des reinen Geistes, gewissermaßen selbstbewußt, Gott zum Geschenk bringen, dem Gott, der selbst "Geometrie treibt". Der Architekt befindet sich damit aber auch sozusagen außerhalb seiner Schöpfung. "Bauen heißt ja nicht nur dem Leben ein Gehäuse schaffen, sondern auch Leben verschenken an ein Werk, dem es dann vielleicht später klein zu Füßen steht."⁵⁹⁸⁾ Dieses distanzierte Verhältnis zur Schöpfung als einer Darbringung an Gott, den es "ehren" soll, zeigt sich auch im folgenden Satz von 1929: "... es kann nämlich einmal gerade sehr auf Bau und Werk ankommen und wenig auf die Menschen."⁵⁹⁹⁾ Daß ein solcher Bau auch noch Ort des Gottesdienstes ist, erscheint beinahe wie

zweitrangig.

Für die Theorie der dreißiger Jahre gilt, in Anbetracht auch der Entwürfe, genau das Gegenteil. Hier ist der Mensch die Voraussetzung für den Bau. "Eine Kirche aber wird dort, wo zwei oder drei in aller Einfalt im Namen Christi beisammen sind und er dann mitten unter ihnen ist."⁶⁰⁰) Schwarz versteht diesen abgewandelten Satz Christi nicht nur theologisch-liturgisch, sondern auch konkret als Bau: "Aus der Gemeinschaft des Brotbrechens kann Bau werden - kein weltumfassender Dom, sondern ein bescheidener und kleiner, aber verlässlicher Anfang - und an ihn knüpfen auch die besten und fruchtbarsten Gedanken neuen Kirchenbaus an."⁶⁰¹) Die Gemeinschaft der Gläubigen ist ihm jetzt so wichtig als Basis, daß er sogar den folgenden - für die zwanziger Jahre undenkbaren - Satz schreiben kann: "Umgeben wir die Gemeinde mit Mauer und Dach, dann ist in aller Schlichtheit unser Bauwerk vollendet."⁶⁰²) Denn: "der tiefe Sinn der gottesdienstlichen Handlung ist uns wieder erwacht. Sie ist uns wieder das Eigentliche und Wichtige geworden und aus ihr soll auch das Gebäude erwachsen."⁶⁰³)

Das ist nicht mehr ganz so "zweckfrei" gedacht wie ehemals. Auch der Stellenwert, den das Gebet in den dreißiger Jahren einnimmt, und zwar in einem bestimmten Sinne, widerspricht ein wenig der früheren Vorstellung von "zweckfrei". Beten bedeutet für Schwarz jetzt nicht das gleiche bloße Tun, wie Guardini es in den zwanziger Jahren definiert hatte, sondern in seinem existentiell erlebten Verhältnis des Menschen zu Gott eine "Anrufung", ein "zweck"-gerichtetes Suchen nach Gott: "Das Gebet beginnt damit, daß der Mensch Gott anruft und dann wartet, ob er ihm antwortet."⁶⁰⁴) Auch der Architekt bescheidet sich, denn sein Werk ist nicht mehr selbstbewußt allein da, um Gott zu "ehren", sondern Ausdruck

der Suche nach Gott: "betendes Werk".⁶⁰⁵⁾ Dieses betende Werk ist die einzige Möglichkeit, mit Gott von sich aus in Verbindung zu treten. Denn die Dinge in der Welt sind grundsätzlich sein Werk, während das Werk des Menschen nur das betende ist: "Weltliches Werk ist Gottes Werk mit der Welt, betendes Werk ist der Welt Werk mit Gott; zuerst ein Werk der Ohmacht, das nachher von Gott belohnt wird."⁶⁰⁶⁾

Dieses "betende Werk", dessen Form symbolisch allgemein als Zustand des Gott suchenden Menschen verstanden werden kann, ist keine absolute Gestalt, gültig für alle Zeiten. Die Stereometrie hat bezeichnenderweise in den Jahren der Bescheidung keinen Platz. Nicht, daß Schwarz sie jetzt ganz ablehnt, aber er ist unsicher geworden, ob sie wirklich d a s Zeichen Gottes ist. Gott ist nicht mehr der vor allem Geometrie Treibende. Was Gott ist, ist "offen", und die Suche nach ihm geht ins "Leere".⁶⁰⁷⁾ Man weiß nichts über ihn. Es wäre ein schlimmer "Irrtum", wenn man den unbetretbaren Weltteil für Gottes Wohnort und die Formen der Abstraktion für Gottes Gestalt hielte. Dieser Irrtum ist den Menschen oft widerfahren."⁶⁰⁸⁾ Für Schwarz ist sicher, "daß Gott im Leeren wohnt".⁶⁰⁹⁾ Das hindert die Menschen grundsätzlich nicht, Großes zu leisten, auch Dinge aus dem reinen "Geist", d.h. abstrakte Gebilde. Aber sie bedeuten jetzt nicht nur bewundernswerte große Tat, sondern gefährliche Verlockungen, diese Dinge mit dem Göttlichen zu identifizieren. Der Mensch muß sich darüber klar sein, daß sie nur Gleichnisse sein können: "Aber er darf nicht Gleichnis und Wirklichkeit verwechseln, denn hier lockt die Welt mit ihrer stärksten Versuchung, der titanischen. Sie will den Menschen in die großen Formen verführen, wo er, im Weglosen ausgesetzt, dann endet, indem sie ihm vortäuscht, das titanische Glück sei die ewige Seligkeit, das Abstrakte sei Gött-

188

lich, Gott selbst sei der große Berechner, und Werk, zur Zahl geläutert, sei heiliges Bild, Gott sei die Wüste und der unbetretbare Weltteil sein Wohnort."⁶¹⁰)

Schwarz will, daß solche Irrtümer erst gar nicht aufkommen können. Das klingt wie eine Warnung an sich selbst, da gerade seine Theorie der zwanziger Jahre in diesem Sinne ausgelegt werden konnte. Deshalb möchte er jetzt keine symbolisch zu verstehende Gesamtformen schaffen, sondern "Betendes Werk", d.h. des Menschen Suche nach Gott: "Baukunst ist keine Geometrie, sondern Formung des eigenen Schicksals."⁶¹¹)

Dargestellt wird das durch eine Aufteilung des Kirchenbaues in einen "weltlichen" Ort der Menschen, die sich zum Gebet sammeln, und einen "offenen", "leeren" als Hinweis auf das Jenseits, dem sich das Gebet zuwendet. Der "weltliche" Teil soll hier jedoch nicht als Analogie zur kosmischen Welt Gottes "absolut" erscheinen. Denn nicht die abstrakte Welt steht dem Jenseits gegenüber, sondern die betenden Menschen. "Es genügt nicht, wenn er (= der Baumeister) diesen Bauteil als 'kosmische Analogie' schafft, denn die Welt steht hier im Gebet. Sie steht vor der unendlichen Lücke und blickt hinüber, sich selbst hingebend und die Gnade erwartend. ... Diese Formen sind Gebete."⁶¹²) (Die Nähe dieses Gedankens zur Konzeption von Andernach oder von Hanau, Variante C, ist evident.) Trotzdem möchte Schwarz die diesseitige "Welt" des Kirchenraumes, wenn auch nicht als abstraktes kosmisches Bild, so doch durchaus in gewisser Analogie zur erfahrbaren Welt verstehen. Diese besteht aus Erde, Raum und Firmament. Besonders in den Kirchen der fünfziger Jahre wird eine solche Auffassung des Baues wichtig. Auch sie zeigt die Verlagerung des Interesses bei Schwarz von der absolut gesehenen Welt Gottes zu einer Welt, wie sie sich dem Menschen zeigt. Schwarz hatte zwar schon bei der Erläuterung der Fron-

leichnamskirche eine vage Andeutung darauf gegeben, als er den Fußboden als "Erde" bezeichnete und die Wände als das "Aufsteigende",⁶¹³⁾ doch fehlt zu jener Zeit noch allgemein ein theoretischer Hinweis auf das Bild des Gemeinderaumes als "Welt".

Außer der Aufteilung des Baues in einen weltlichen und einen Hinweis auf das Jenseits ist als dritter Ort der Altar hervorzuheben. Wie Christus der Vermittler zwischen Mensch und Gott ist, so ist sein Ort in der Kirche, der Altar, die "Schwelle" zum Jenseits, zum "Offenen". Mit den Worten von Schwarz sei daher zusammengefaßt: "Diesseits des Altares liegt die 'Welt'. Erde breitet sich, Volk bewohnt sie, Raum wölbt sich darüber, ein Firmament gürtet das Weltall. Jenseits des Altars, im 'Offenen' liegt die 'andere Welt', der Himmel. Der Altar ist Grenze zwischen Zeit und Ewigkeit, 'Schwelle'."⁶¹⁴⁾ Die Darstellung des Verhältnisses von "Welt" und "Offenem" ist Aufgabe des Baumeisters. Dieses Verhältnis kann - nach Schwarz - vielfältig sein. Welche Varianten hier vorstellbar sind, hat er zum Thema seines Buches "Vom Bau der Kirche" gemacht.

"Vom Bau der Kirche"

Das Buch erschien 1938 im Werkbundverlag Würzburg, im gleichen Verlag, in dem auch die "Schildgenossen" herausgegeben wurden. In ihm faßte Schwarz die Gedanken mehrerer Jahre zusammen. Es sollte ein "Lehrbuch des Kirchenbaues" sein (S.167). Doch ein Lehrbuch im Sinne von Regelaufstellungen, Maßlehren, Formensammlungen, ist es nicht. Zwar werden sieben Grundpläne des Kirchenbaues beschrieben, doch nicht als konkret realisierbare Projekte. Schwarz hat sie vielmehr so eng mit dem Bau und Gang des Lebens verbunden, daß sie eher wie Hilfszeichnungen zu einer Philosophie und Theologie des Menschen und zu sei-

nem Verhältnis zu Gott erscheinen. Die Pläne sind außerdem so miteinander verbunden, daß sie als herausgefilterte Zustände der Geschichte des Menschen gesehen werden können: "Die Pläne durchbindet ein lebendiges Band. Das ist die geschichtliche Zeit. Man kann sich denken, sie seien an diesem Band aufgereiht. Dann entsteht eine Art von Spektrum, in dem jeder Plan seine 'Stelle' hat." (S. 154).

Freilich meint Schwarz - im Sinnbezug zum Kirchenbau - mit Geschichte nur christliche Heilsgeschichte. Er greift sechs solcher Zustände heraus als sechs Urpläne oder Grundpläne des Kirchenbaues. Der siebente Plan symbolisiert das Ganze. Den Gedanken von Schwarz ist nicht leicht zu folgen, und eine ausführliche Analyse des Buches würde auch manche Unklarheiten aufdecken. So soll die folgende Behandlung der Pläne nur eine kurze, den Grundgedanken fassende Inhaltsangabe sein. Es ist für die Zwecke dieser Arbeit unerheblich, ob und wie weit die darin dargelegten Bilder und Schlüsse im einzelnen stichhaltig sind. Schwarz hat jeden Plan in mehreren Varianten und unter unterschiedlichen Teilaspekten behandelt, die daher auch zu unterschiedlichen Ausdeutungen führen können. All das soll hier weitgehend unberücksichtigt bleiben. Wichtig ist vielmehr die Darstellung des Denkgebäudes als gesamtes.

Der erste Plan - Heiliger Ring (Heilige Innigkeit) - Im geschlossenen Kreis stehen auf die Mitte orientiert die Menschen (Menschheit) der Erde. Sie bilden den "Ring", das formale Leitmotiv dieses Plans. Durch diese Anordnung wird ihre innige Zusammengehörigkeit gezeigt. Sie können sich gegenseitig in die Augen sehen und Gespräche führen. Ihre Verbindung geschieht über das Kreiszentrum, wodurch dieses eine besondere Bedeutung bekommt. Es ist das "Herz" der Beziehungen. In ihm ver-

dichten sich die Blicke. Hier⁶ setzt der theologische Aspekt des Planes ein. Aus mystischer Sicht heraus läßt durch die unendliche Konzentration auf das Zentrum dieses sich als Grenzwert zum Jenseits begreifen. In Analogie zur Eucharistie, bei der Christus inmitten seiner Gläubigen ist, wird das Zentrum zu Christus (zum Altar).

Dann erinnert Schwarz daran, daß dem planimetrischen Kreis, auf dem die Menschen stehen, die stereometrische Kugel entspricht. Die Halbkugel über dem Kreis wird somit Weltraum, ihre Grenze "Gottes anderer Ort" in der Erinnerung daran, daß Gott so wie die Kugel ist: "endgültig, entzogen, ungreifbar, unendlich außerhalb, vollendete Hohlform, der Morgen der heiligen Welt und ihr Abend, Aufgang und Untergang, ihr Tag und ihre Nacht, Ursprung und Tod." (S.45) Schwarz wollte in seinem ersten Plan die Geburt Christi darstellen: Das Volk nimmt "Teil an der Geburt des Sohnes in die Zeit" (S.43), und er zeigt die "stille Gottesgeburt in der Mitte der Schöpfung."⁶¹⁵⁾

Für die Kompliziertheit der Gedankengänge sind die verschiedenen Bilder bezeichnend, die alle zur Erläuterung herangezogen werden. So kann man die aus der Konzentration der Blicke der Menschen zur Mitte hin sich ergebende Geburt Christi schwer verstehen, wenn man damit nicht die Analogie zum Stern, wie sie Schwarz versteht, sieht. Der Stern ist zunächst ein Licht aussendender Körper. Wenn das Licht auf "ein Ding" (S.8) trifft, nimmt dieses einen Teil davon "dunkel verwandelt nach innen. Den Rest gibt es weiter und dabei wird es selber zum Stern." (ebda.) Dieser neue Stern ist "offener Stern" (S.9), d.h. abhängig vom Licht eines aus sich strahlenden Sterns. Auch das Auge ist ein solcher "offener Stern" (S.10): "Stern ist auch der Brennpunkt im Auge, wo die erblickte Welt, im Punkteraum gesammelt,

den Horizont der Netzhaut bestrahlt." (S.34) Schwarz erwähnt außerdem noch einen "dunklen Stern", das Gegenteil des "lichten" Sterns. Lichter Stern bedeutet für ihn: Ruhen, Strahlen, Leuchten, eine Mitte haben und aus ihr hervorbrechen, "die Welt erhellen, beseeligen und anziehen", "über und über in Glut stehen". Der dunkle Stern meint "heimkehren, verdämmern, die Räumlichkeit aufgeben, sich nach innen versammeln und ganz im Grunde bedeutet es 'Sterben'." (S.35) Dieser Stern ist das übertragene Bild für die im Ring stehenden Menschen. "Die Menschen ... schaffen durch ihren Blick und auch durch die Zuwendung ihrer ganzen Person einen Stern. Der fließt von außen nach innen und ist dunkel." (S.33) "All diese Menschen schenken sich in den Mittelpunkt ... In dem winzigen Punkt ist der Erdkreis beisammen. Beantwortet wird die Hingabe des dunklen Sternbildes dann durch das Licht vom Altar aus und durch alles das, was es bedeutet. In der Antwort erstrahlt der helle Stern und gibt sich dem Raum." (S.34) Erwartende Hinwendung zur Mitte und erfüllendes Leuchten aus der Mitte: dies bedeutet die Geburt Christi, wie Schwarz sie verstanden haben will. Der Menschheit wird bewußt, daß sie erlöst werden und Zukunft im Jenseits haben wird. Neben dem Bild des Sternes, des Auges, gebraucht Schwarz für die im Grunde gleiche Grundvorstellung das Bild des Baumes.

Das rein Baumeisterliche an den erwähnten Bildern ist die Reduktion undarstellbarer Vorstellungen auf einfache geometrische Grundformen. Etwa die Erde als kreisrunde Scheibe und das sie umgebende All als Halbkugelwölbung. Schwarz begründete seine etwas "archaische" Sicht damit, daß er der wissenschaftlich nachweisbaren Welt die "Wirklichkeit" der Welt vorzieht, so "wie sie hier und für diese Menschen wirklich ist", d.h. so wie sie den Menschen erscheint (S.39; vgl. auch S. 89).

Der zweite Plan - Heiliger Aufbruch (Der offene Ring) - zeigt den Zustand der Menschheit im Bewußtsein, daß Christus da war und weggegangen ist. Die Erlösungstat ist vollbracht. Für die Menschheit bedeutet das nach Schwarz "Aufbruch". Er sagt zwar nicht wohin, aber es kann wohl nur der Weg zum Seelenheil, zur Ewigkeit gemeint sein. Dargestellt wird dieser Zustand durch den "offenen Ring". Der ursprünglich geschlossene Kreis des ersten Plans wird zu einem Teil aufgebrochen. Entsprechend ist an dieser Stelle auch eine Lücke in der Kuppel. Die Menschen stehen im "offenen Ring" vor dem immer noch in der Mitte stehenden Altar. Hinter diesem ist die Lücke des Rings, und es gibt dort keine Menschen. Die innige Zusammengehörigkeit im geschlossenen Kreis ist verloren, die Menschen blicken am Altar vorbei ins Leere.

Für Schwarz veranschaulicht die Situation die Erinnerung an das letzte Abendmahl. Christus, der zusammen mit seinen Jüngern am gemeinsamen Tisch gegessen hatte, ist weggegangen, sein Platz ist frei, und der Weg, den er genommen hat, ist angezeigt. Er hat das Gewölbe durchbrochen und ist ins Jenseits gegangen. Der Ausschnitt aus dem Kreis zeigt die Wegrichtung, die er genommen hat. Damit ist auch für die Christen der Weg vorgezeichnet, und sie setzen an zum Aufbruch. Da sie noch im angedeuteten Kreis stehen, ist die eigentliche Bewegung noch nicht vorhanden. Es ist ein Zustand "zwischen Geborgenheit und Weg" (S.57). Die offene Gestalt meint auch, daß der "Himmel" hereingebrochen ist: "Erde und Himmel küssen sich" (S.65). Auch hier lassen sich nicht alle Gedanken und Bilder aufzählen: es gibt den Stern, den Baum, das Auge.

Der dritte Plan erhält wieder den Untertitel "Heiliger Aufbruch". Noch immer sind die Menschen nicht auf dem Weg. Erst müssen sie sich von der Erde lösen. Schwarz

nennt es den "Aufstand" des Menschen. "Kampf zwischen Mensch und Erde" (S.82). Die Grundgestalt dieses Plans ist wieder der geschlossene Kreis mit der Halbkugel als Gewölbe. Diesmal ist der Gewölbescheitel geöffnet: nicht offener Ring, sondern Kelch will der Plan ausdrücken. Durch seinen Aufstand hat der Mensch das Gewölbe im Scheitel gesprengt. Das Licht fällt ein. So wird auf zwei Sphären bezogen: mit seinen Füßen steht er noch auf der Erde, sein Kopf "ragt ins Helle" (S.83).

Der vierte Plan - Heilige Fahrt (Der Weg) - meint endlich den Weg. Schwarz bemüht sich über Seiten hinweg die besondere menschliche Situation dieses "Zustands" zu erklären. Die Grundform ist rechteckig, die Menschen phalanxartig darin aufgestellt und auf einem endlos scheinenden Weg begriffen. Ihre Innigkeit, ihr persönliches Verhältnis zueinander ist aufgegeben, weil sie nur mehr Ketten bilden und sich nicht mehr in die Augen sehen können. Da sie ein gemeinsames Ziel anstreben, sind sie wiederum in einer besonderen Weise verbunden. Schwarz nennt es "Treue" (S.97). Dieser Plan sieht keinen Altar vor: Volk auf dem Weg hat keinen Altar: Hätte es ihn, die heilige Stätte, wo Gott in die Welt kommt, dann wäre der Weg ja zu Ende." (S.107) Das Volk zieht vielmehr zum Altar hin.

Schwarz formuliert das Auffinden des Altars dramatisch. Auf dem langen, endlos scheinenden Weg gelangt das Volk zum entscheidenden Moment: Es verzweifelt und gibt auf, weil es sich in seinem Ziel getäuscht sieht und fällt ins Dunkel zurück. Auch diejenigen, die nicht aufgeben wollen, sind erschöpft und brechen zusammen. Aber für diese ist damit gleichzeitig das Ziel erreicht, der Altar da. Das Ende war von Gott so geplant.

Abgesehen von der ganz eigenwilligen Vorstellung über den schweren Weg des Christen bis zu seiner Erlö-

sung scheint dieser Plan besonders wenig konkrete Möglichkeiten für den Baumeister zu geben. Will der "Weg" dargestellt werden, so fehlt dem Kirchenbau der Altar, was real nicht möglich ist. Soll das erreichte Ziel dargestellt werden, dann ist der Plan kein "Heiliger Weg". Schwarz scheint eher das letztere vorzusehen. In einer Zeichnung bricht er diesen Weg abrupt ab und stellt an das Ende den Altar. Auf dieser Zeichnung ist auch der Eingang wichtig, als Anfang des Weges: "Der Zug gleicht dem Magneten, er endet so augenblicklich, wie er anfang ..."(S.111). Das in den vorangehenden Plänen so wichtige Jenseits wird diesmal mit dem Altar eins. Es "gibt kein Jenseits mehr!"(S.112)

In einem weiteren, höheren Sinn gelingt es Schwarz, die Begründung für das Vorhandensein eines Altares zu geben. In Gegenüberstellung zur antiken Wegform, etwa des ägyptischen Tempels, die endlos und "ganz ohne Hoffnung" (S.115) war, ist der christliche Weg ein Weg zum "Heil". Jener hatte keinen Altar. "Eben an dieser Stelle tritt das Christlich-Neue ein, daß dem unendlichen Weg ein Ende gesetzt ist, weil es in Christus zu Ende kam. Aus der Wegform allein läßt sich nicht ableiten, daß vorn der Altar steht, sondern einzig aus der Heilsgeschichte, die das Ende vorwegnahm. Das Volk wird in eine Geschichte gefügt, die zugleich noch gegangen werden muß und auch schon zu Ende geführt ist und im Ende den Tod überwand und das Heil fand. In sie eingefügt nimmt es am schließlichen Sieg teil und muß doch den Weg noch gehen. Das ist der entscheidende Grund, warum 'Heiliger Weg' christliche Form sein kann, und auf ihm muß jeder Entwurf einer 'Prozessionskirche' beruhen, die das Volk auf den Weg schickt und diesem Weg im Altar ein Ende setzt."(S.121)

Diesem Plan ist noch ein Merkmal eigen: die Bedeutung des Lichts. Wie immer strebt auch hier das Volk dem Lichte zu und kommt aus dem Dunkeln, aber das Licht war von Anfang an dabei: "Es reicht zurück bis ins Tor, seine Geschichte geht bis in den ersten Anfang, es polarisierte das allererste Glied und trieb den allerersten Schritt." (S.112) Der Weg liegt nicht ganz im Dunkeln, sondern im Dämmerlicht. Der Baumeister könnte, nach dem Vorschlag von Schwarz, das Gewölbe streifenartig aufbrechen und damit diesen Dämmerzustand erreichen. Schwarz erinnert an die Fensterketten alter Kirchen, die von Gurtbögen unterbrochen werden (S.112).

Der fünfte Plan - Heiliger Wurf (Der dunkle Kelch) - unterscheidet sich von den vorherigen Plänen dadurch, daß er bedeutend konkreter Architektur bietet. Der parabelförmige Grundriß ist nicht mehr nur Umgrenzung für einzuzeichnende Menschengymbole, sondern Verlaufsform für genau beschriebene Wände. Der geschichtliche Zustand, der diesem Plan zugrundeliegt, ist das zumindest vorläufig erreichte Ziel. Das Volk wird von Christus mit weit ausgebreiteten Armen (parabelförmiger Grundriß) zum Abendmahl empfangen und dann zurückgegeben auf den mühsamen Weg, dessen Endziel das "dunkle" Tor ist, das Weltgericht, und das "letzte Scheidung" bedeutet. In diesem Sinn ist auch der Untertitel des Plans "Heiliger Wurf" zu verstehen. Er meint den schweren, allmählichen Anstieg und dann das zurückfallen in die "Ferne", das andere Ende, den Tod, das Gericht. "Wurf ist eine Bewegung, die sich anfänglich hebt, dann langsam unter der Schwere ermattet, sich rundet und wieder zurückfällt." (S.135) Und entsprechend meint dieser Entwurf: "Das geistliche Leben ein Wurf in den Tod. Eine Gestalt der Angst und auch eine des ganz zu Ende bedachten Daseins und des ganz zu Ende geführten heiligen Wegs." (S.146)

Der sechste Plan - Heiliges All (Das lichte Gewölbe) - soll die Antwort auf den ersten Plan sein. Er geht von Kreis und Halbkugel aus. Im Unterschied zum dunklen ersten Plan ist dieser voller Licht: "Aus Licht besteht das Gebäude, Licht, das von allen Seiten hereinbricht, Licht, das aus allen Dingen hervorstrahlt, Licht, getaucht und gewendet in Licht, Licht als Antwort auf Licht. Zum Stern ist die Erde verwandelt, in Clut steht der Stoff, Strahlenmonstranz um das Kind in der Mitte, ihr Altar eine Flamme, das Volk ein Flammenmeer und jeder einzelne Stern." "Allerorten ist Himmel und allerorten ist Erde, eins ins andere verschmolzen." (S.148) Der geschichtliche Zustand ist also die erlöste Welt. Die konkrete Baugestalt dieses Plans gibt Schwarz nur andeutungsweise durch Erinnerung an Barockkuppeln mit Laternen wieder, d.h. die Öffnung nach oben. Auch die Gotik habe diese Bauform klar ausgedrückt.

Der siebente und letzte Plan - Der Dom aller Zeiten (Das Ganze) - meint keinen geschichtlichen Zustand mehr. Er bedeutet die Zusammenfassung des Ganzen, als "Dom aller Zeiten". Daher ist er auch nicht baubar. Das Ganze zeigt sich im Gottesdienst, im Ablauf des Jahres. "Im Wechsel der weihnachtlichen, der österlichen und der pfingstlichen Form wird allmählich Zeitraum um Zeitraum der Dom errichtet." (S.157) Auch der Tag spiegelt das Ganze im Aufgang und Niedergang, sogar das Atmen verdeutlicht es in "Einkehr und Ausgang". "So geschieht das heilige Ganze beständig und läßt sich doch in keinem Bauwerk niederlegen, denn Sinn des Bauwerks ist Dauer und nicht Wandlung." (S.157) Schwarz hat diesen Plan offenbar nur deshalb in die Reihe der "Zustandspläne" aufgenommen, weil er jedem von ihnen übergeordnet angehört und sie alle verbindet. Ausführbar sei dieser Plan nur in mobilem, schnellem Szenenwechsel, ver-

gleichbar dem Theater.

Der menschliche Weg zum Heil hat also, nach der subjektiven Vorstellung von Schwarz, folgende Etappen: Erst ist dem Menschen durch die Erscheinung Christi in der Welt das Bewußtsein seiner möglichen Erlösung gegeben. Er ist Christ geworden. Im zweiten Plan erkennt er, daß Christus ihm aber nur die Wegrichtung zu seiner Erlösung gezeigt hat. Im dritten versucht er, sich von seiner Erdgebundenheit zu befreien. Erde, wie Materie überhaupt, bezeichnen für Schwarz, nach der Theorie der zwanziger Jahre, die "niedersten Bezirke" des Daseins (siehe oben S. 44), die "dunkel-gewaltsam" sind. Im vierten Plan geht er einen mühsamen Weg zum "Heil". Im fünften Plan wird ihm im Abendmahl für kurze Zeit gewissermaßen ein Vorgeschmack auf die endgültige Erlösung gegeben, so daß er jetzt den folgenden restlichen Weg seines Lebens mit einer "Wegzehrung" (S.145) antreten kann. Der sechste Plan erst bedeutet die Erlösung.

Eine so knappe Zusammenfassung und Deutung der Gedanken des Buches, wie sie hier versucht wurde, muß manches verfälschen, da es weniger vielschichtig und vieldeutig erscheint. Die außerordentliche Kompliziertheit der Bilder, die ein mehrmaliges Durchlesen erfordern, ließen es aber ratsam erscheinen, die Gedanken lieber zu vereinfachen, als sie ungedeutet zu lassen.

Schwarz war sich der Ungewöhnlichkeit seines Lehrbuches wohl bewußt. Ein ganzes Kapitel widmete er am Schluß des Buches dem Nachweis, daß es sich um eine Architekturlehre handelt. Er wollte den Lernenden nicht festlegen, sondern ihn anregen: "Das gute Lehrbuch ist nach einer Systematik des Lebens, nicht des Schemas gebaut und es bietet die Dinge als Keim" (S.172). "Wo die Triebkraft

eines Vorgangs schon zu Feststellungen verbraucht wurde, kann nichts mehr wachsen." (S.171) Dahinter steht u.a. das Bewußtsein von Schwarz, daß jede Zeit ihre eigene Ausdrucksform besitzt und daher ein Formel- und Regelbuch nur Sinn für eine bestimmte Zeit hat. Es widerspräche aber dem philosophischen Grundzug von Schwarz, ein Buch nur für den geschichtlichen Augenblick schreiben zu wollen. Daß sein Buch unabsichtlich dennoch Ausdruck einer Zeit bleibt, widerspricht seinem Anspruch nicht, zeitlos Grundsätzliches aussagen zu wollen. Schwarz hat versucht, dem Kirchenbau zunächst und vor allem einen Inhalt, nicht nur eine Form zu geben.

Aus einem zweiten Grunde ist das Buch keine Formenlehre: Schwarz war kein Baumeister mit Formenphantasie wie etwa Dominikus Böhm. Form ist bei Schwarz nicht etwas Urtümliches, Intensives, sondern auf Wesentliches reduzierter bildhafter Gedanke.

Daß die Gedanken im einzelnen nicht zur Lehre wurden, liegt auch an ihrer relativen Willkür. Obwohl Schwarz einen klaren "Gang" der Handlung aufgezeigt hat, fehlt die Begründung für die Wahl der einzelnen "Zustände". Es erscheint fast so, als sei Schwarz mehr von den formalen Grundgestalten ausgegangen als von den heilsgeschichtlichen "Zuständen", die er ihnen zugeordnet hat. So kann man zwar noch zustimmen, daß der erste Zustand - in seiner Form wie in seiner Ausdeutung vielleicht der eindringlichste überhaupt - mit der Geburt Christi gleichzusetzen ist. Aber es ist schon schwerer verständlich, warum dieser Urzustand des Christen zunächst ein inniger, auf den Kontakt der Menschen zueinander bezogener war und warum er später nicht mehr bestehen konnte. Noch schwerer läßt sich den Bildern des "Aufbruchs" folgen. Die Menschheit sieht in zwei Plänen Christus nach. Warum braucht dieser Zustand zwei

Pläne? Es ist doch nur eine architektonische Variation desselben Zustandes: des Aufbruchs der Christen zum Herrn, als Einschnitt im Kreis und als Öffnung in der Halbkugel. Und grundsätzlich kann man fragen, ob der "Aufbruch" sich überhaupt als ein Zustand begreifen läßt. Der "Weg" ist dagegen wieder als Zustand denkbar, auch daß er schwer ist und man dabei aufgeben kann. Die Schwere des Wegs läßt sich allerdings im formalen Vorschlag von Schwarz, d.h. im Architektonischen, nicht nachweisen. Es ist ein gedanklicher Kommentar zu einer architektonischen Grundform. Ebenso scheint auch der Inhalt des fünften Plans von der architektonischen Grundgestalt auszugehen. Die Menschen kommen zu Christus und müssen doch erst wieder auf den Weg zurückkehren bis zu ihrem Tod, der auch das endgültige Gericht bedeutet - eine ungewöhnliche Deutung des nur vorübergehenden "Heils" im Abendmahl. Am passendsten scheint das Bild: Christus breitet seine Arme (Parabelform) zum Empfang der Menschen aus. Hier jedenfalls ergab wohl sicher die Parabelform den Gedanken des Armeausbreitens. Der letzte Plan als die allgemeine Auflösung in Licht, ist heilsgeschichtlich und bis zu einem gewissen Grade auch architektonisch denkbar.

Wenn es auch so aussieht, als seien die heilsgeschichtlichen "Zustände" nicht das Primäre der Aussagen - sondern vielmehr die Formfiguren -, so beansprucht ihre philosophische Grundhaltung doch einen gleichwertigen Rang wie die architektonischen Grundgestalten. Es sind differenzierte, philosophisch-theologische wie auch subjektiv empfundene Betrachtungen.

So ist z.B. der vorhin bereits erwähnte etwas pessimistische Zug der Schwere des Weges der Christen ein durchgehendes Motiv auch der anderen "Zustände". Immer wieder spielen Tod, Verhängnis, Verzweiflung, das Dunk-

le, der Abschied, die Wunde und Krankheit (zweiter Plan) in die Gedanken hinein.

Wenn betont wurde, daß Schwarz mehr vom architektonischen Gedanken als von den heilsgeschichtlichen Zuständen ausgegangen sei, so ist das doch einzuschränken. Analysiert man nämlich die Grundgestalten, so wird man feststellen, daß es eigentlich nur zwei gibt, genau die, die Schwarz durch Differenzierung zu ergänzen zu können glaubte: Längsbau und Zentralbau.⁶¹⁶⁾ Seine Varianten (Pläne) unterscheiden sich aber nur in der Art, wie sie belichtet werden, voneinander. Hierin liegt der Akzent der Planung und von hier aus, wenn man Licht gleichsetzt mit Heil, mit Jenseits, ergibt sich auch der heilsgeschichtliche Inhalt. Anders gesagt, Schwarz zeigt sich nach wie vor als ein Architekt, dem die Dialektik von Abschließen (Wand) und Öffnen (Licht) die wesentliche Aussage der Architektur ist, und für den sich in ihren Variationen verschiedene Inhalte manifestieren.

Es scheint zunächst, als ob Schwarz manche Gedanken zu diesem Buch schon sehr früh gehabt hatte. Zumindest finden sich konkrete Hinweise bei den beiden Idealentwürfen von 1928 (Kat.Nr.3 und 4). Dort ist der im Buch als erster Plan erscheinende Gedanke bereits in gewisser Beziehung geformt: Altar inmitten des Kreises (Kat.Nr. 3). "Der Altar steht genau im Mittelpunkt des umzirkten Raums. Um die Priester und Diakonen steht das Volk in drei konzentrischen Ringen, geordnet nach Getauften, Gefirmten und Eheleichen. Durch diese ringförmige Stellung wird Gott geehrt, der mitten im Volk ist und im Herzen der Welt."⁶¹⁷⁾

Auch die im Entwurf Marienkapelle (Kat.Nr.4) geplante silberne Säule als Altar, die vom Boden bis zur Decke reicht, weist auf diesen ersten Plan hin und hat ihr Pendant in jenem Entwurf einer eiförmigen Kirche, die

im Buch (S.47 f.) beschrieben wird.

Hingegen ist die Fronleichnamskirche sicherlich keine Wegkirche. Schwarz hat mit Recht darauf hingewiesen, daß dort der Altar ein klarer Zielort ist, und ~~kein plötzlicher Übergang zum Jenseits angedeutet ist.~~^{618,} in der ~~beschlossenen~~ ^{beschlossenen} des ~~weit verzweigten~~ ^{weit verzweigten} Baumkörpers, zu dem der Altar die "Schwelle" bedeutet, hat diese Kirche eher etwas vom ersten bzw. zweiten und dritten Plan. Wenn Schwarz andererseits die Menschen darin als in einer "Menschenordnung"⁶¹⁹⁾ befindlich beschrieben hat, meint er eher ein Ausgerichtetsein als einen Hinweis auf den "Weg".

Schwarz hat in seinem letzten Buch "Kirchenbau", 1960, erwähnt, er habe in den zwanziger Jahren nur zwei Formen des Kirchenbaues gekannt: den Zentralbau und die Kirche als "Weg", wobei hier "Weg" allgemein für den Längsbau steht und nicht den speziellen Sinn des vierten Planes des Buches meint. (S.76) Die offensichtliche Verwandtschaft der Idealentwürfe zum ersten Plan mag sich dadurch erklären, daß Schwarz sich von ihnen zu seinem ersten Plan anregen ließ.

Der Bezug zur Liturgiereform in den dreißiger Jahren

Die beiden ersten Pläne des Buches haben eine zusätzliche Bedeutung für die in den dreißiger Jahren weitergeführte Liturgiereformbewegung und müssen daher im folgenden noch einmal gesondert besprochen werden. Schwarz war, als Hauptarchitekt des Quickborn, aktiv an der Entwicklung und Konsequenz der Reform für die Sakralkunst beteiligt.

1936 gründete er gemeinsam mit Martin Weber einen "Studienkreis für Kirchenkunst". Gelehrte, Künstler und Seelsorger sollten gemeinsam versuchen, die Fragen

der Kirchenkunst zu klären und weiter zu entwickeln, nachdem die meisten Kunstschulen sakraler Richtung aufgelöst worden waren. Die Diskussionsthemen und Ergebnisse des Arbeitskreises wurden von Schwarz in zwei Büchern herausgegeben: "Gottesdienst" 1937 und "Betendes Werk" 1938. Die meisten Beiträge von Schwarz beziehen sich auf die Thematik seines Buches. Besonders in seinem Aufsatz "Altar" versucht er die verschiedenen "Orte", wo Gott sich befindet, zu verschiedener Aussage im Kirchenbau zu machen. Z.B. erklärt er das Bild der "Wegkirche" folgendermaßen: "Gott ist voraus, er ist der, der meinen Schritten voranzieht und der von keinem erreicht wird."⁶²⁰⁾ Oder ein anderes Bild, das er nicht näher präzisiert: "Gott ist im Ursprung, dort wo die Menschen herkommen, im Rücken der Dinge."⁶²¹⁾

Mit seinen Beiträgen relativierte und vertiefte Schwarz das neue liturgische Problem der Stellung des Priesters am Altar.

Die Frage nach der Stellung des Priesters am Altar hatte sich aus dem Wunsch der Liturgiereformer nach mehr Gemeinschaft zwischen dem Priester und der Gemeinde ergeben. Mit der Gegenüberstellung von Priester und Gemeinde, so daß der Priester hinter dem Altar zur Gemeinde gewendet zelebrierte, glaubte man dem Ziel der Gemeinschaft noch näher zu sein. Die Gläubigen "würden dann einen ganz anderen Anteil an dem gemeinsamen Tun am Altar nehmen, wenn sie dieses Tun immerzu vor Augen hätten", meinte ein Seelsorger im Studienkreis für Kirchenkunst.⁶²²⁾

Schwarz hielt diesen und ähnlichen Argumenten entgegen, daß es gar nicht um diese Probleme ginge: "Was meint denn wirklich und zutiefst die Forderung, Liturgie und Volk sollten einander zugewendet sein? Das eine sicherlich nicht, daß man so besser zusehen könne, was der

Liturge eigentlich tut - so dürftig ist ihre Absicht nicht. Auch das andere nicht, daß der Liturge so eine günstige Stellung bekomme, um sich mit den Leuten zu unterhalten ... Nicht miteinander haben wir es zu tun beim Gottesdienst, sondern alle zusammen haben wir es mit Gott zu tun, und Gott tut mit uns allen zusammen und zwar 'durch Christus': Ort des Durchgangs, des Über-schritts von den Menschen zum Vater ist der Altar."⁶²³⁾

Aus diesem Verständnis spricht die ehemalige Vorstellung, daß die Gemeinschaft überhöht werden muß zu einem über ihr stehenden Außerhalb. Das Neue ist, daß dieses Außerhalb jetzt erstens unmittelbar auf Christus bezogen ist und zweitens, daß es in der "unendlichen" Konzentration auf die Mitte im Grunde eine Verinnerlichung bedeutet. "Wenn aber die Gemeinde so ganz in Christus vertieft wäre, dann könnte es sein, daß sie hineingezogen würde in jene Art seines Gebetes, welche sich an den Vater in seiner unendlichen Inwendigkeit wendet, und, indem sie in diesen innerlichen Strudel hineingerissen würde, ergäbe sich ihr ein Ausweg, der nicht aufstiege wie die Flamme und nicht der Sonne entgegenginge wie der heilige Weg, der aber aus einem Innersten immer wieder in ein noch Innerer-Innerstes hinein-führen würde. Dieser heilige Ausweg verläßt die Welt in einer inneren Richtung zu Gott hin, der unendlich inwendig liegt."⁶²⁴⁾

Diese Auffassung von der Stellung des Priesters hinter dem Altar führt direkt zum ersten Plan des Buches, dem geschlossenen "Ring". Schwarz legt somit den Schwerpunkt seines Liturgieverständnisses nicht auf die Betonung der Gemeinschaft, sondern deren Suche nach Gott. Damit relativiert er dieses Problem, denn die "Orte" Gottes können verschieden sein.

Dennoch läßt sich - keineswegs gegen Schwarz - die-

ser Plan zusammen mit dem zweiten auf eine rein liturgische Ebene beschränken. Während die Pläne des Buches die baulichen Möglichkeiten erörtern, die verschiedenen Verhältnisse der Menschen zu Gott darzustellen, können die beiden ersten Pläne unabhängig davon allein als liturgische Ordnung aufgefaßt werden. Je nachdem, ob der Priester auf der Seite der G e m e i n d e steht oder ihr g e g e n ü b e r , öffnet oder schließt sich der Ring. Schwarz sieht durchaus die modifizierte Form des geschlossenen Ringes vor, die die Gemeinde auf einen Ausschnitt des Kreises reduziert, wenn nur der Priester den Altar zur "Mitte" macht und so den "Ring" wieder schließt. Das heißt, der Priester zelebriert "ad versus populum". Umgekehrt, steht der Priester auf Seiten der Gemeinde, bleibt der "Ort" hinter dem Altar offen, und die Version des "offenen Ringes" ist gegeben. Für dieses eher liturgische Verständnis der beiden "Pläne" gibt Schwarz selbst den Hinweis. Er trennt die Aussage des Kirchenbaues von der liturgischen Ordnung: "Nun kommen wir schließlich auf die Kirche zurück, von der wir ausgingen, und auf den Altar, der in ihr steht. Sie ist aus Stein gebaut und soll lange bestehen, viele Generationen wird sie beherbergen, und darüber werden die Zeiten sich ändern. Die Form auch des geistlichen Weltalls wird sich wandeln, aber das Haus bleibt. Und alljährlich, allwöchentlich sogar werden die Formen sich innerlich ändern, anders ist die weihnachtliche und anders die pfingstliche Form. Allen darf das Gebäude nicht fremd sein, und so muß es zweierlei leisten: Was bleibt, muß Rahmung sein, Gefäß, im Abstand von der Gemeinde verhalten, und was im Herzen ist, muß wandelbar sein. Darum ist es richtig, daß man an diesen Altar von mehreren Seiten herantritt. Nicht, daß man es zur Abwechslung auch einmal anders macht, sondern daß man die Form her-

stellt, die gerade die richtige ist."⁶²⁵⁾

Diese rein liturgische Auslegung der Gedanken scheint der architektonischen vorausgegangen zu sein. Bereits 1930 schreibt Schwarz in der "Form" über die Anordnung der Gemeinde in einem "geschlossenen" oder "offenen Ring". Er bezieht sich dabei auf die von ihm gefundene Raumordnung in Rothenfels.⁶²⁶⁾ Dort hatte er den vorhandenen Versammlungssaal für verschiedene, auch liturgische Zwecke eingerichtet und sowohl den geschlossenen wie den offenen Ring vorgesehen.⁶²⁷⁾

Der Bezug zu den konkreten Projekten

Die bauliche Auslegung der heilsgeschichtlichen "Zustände" kann demgegenüber keine entsprechende Flexibilität gewährleisten. Sie hat eher epochalen Charakter.

Schwarz belegt z.B. seine Planvorschläge mit Bauten aus früheren Stilepochen. Für die "Wegkirche" etwa wählt er den altägyptischen Tempel als Prototypus. Für seine eigene Zeit will er sich nicht festlegen, sondern überläßt die Entscheidung für den richtigen Plan dem Theologen und Bauherrn. "Ihr fragt, wie man es richtig macht? Ich weiß es nicht, und wenn ihr so fragt, ist es auch gleich, denn dann wird es falsch, wie ihr es anfangen mögt. Es gibt keine endgültige Anweisung als die: gebt Gott seine Worte zurück, erbaut euch eure Gemeinde, wie er sie zur Stunde erwartet, und bedenkt, daß der Vater viele Häuser hat. Das Rechte sollt ihr tun, und was recht ist, das müßt ihr wissen. Schließt den Ring, wenn euch Gott innerlich ist, wo Gott sich entfernt, macht ihm den Ring auf. Nicht, daß wir ein altes durch ein neues Schema ersetzen, will eure junge Bewegung, sondern daß ihr frei werdet, reich in der Fülle der Formen und sicher in der Auswahl."⁶²⁸⁾

Schwarz hat seine Grundpläne als Vorschläge, aber

auch als Ergebnis seiner Suche nach möglichen baulichen Gestaltungen dargelegt. 1960 schrieb er, er habe keine weiteren Pläne finden können.⁶²⁹⁾

Somit müßte also dennoch jeder Entwurf einem der Grundpläne entsprechen. Im folgenden soll versucht werden, die Entwürfe der dreißiger Jahre nach ihrem Grundplan im Sinne von Schwarz zu ordnen. Meistens gelingt dies erst nach einem modifizierten Grundplan oder sogar nur im Anschlußverfahren. Das ist ganz selbstverständlich, denn es handelt sich lediglich um Urpläne, die keinen Kanon darstellen sollen: "Diese 'Pläne' sind keine Musterentwürfe, denn sie setzen gerade dort aus, wo die Entscheidungen fallen müßten, aus denen sie 'konkret' werden könnten. In einem Zustand der Verhaltenseinheit verharren sie hinter der Verwirklichung, in die hinein man sie mannigfach interpretieren kann."⁶³⁰⁾ Es ist daher müßig, jeden Entwurf, vor allem die späteren, nach dem zugrunde liegenden Urplan zu untersuchen. Nach dem Verständnis von Schwarz müßte grundsätzlich jede Kirche, also auch die anderer Zeiten und Architekten, einem der Urpläne entsprechen. Erwähnenswert sind daher nur jene Entwürfe, die Schwarz ausdrücklich auf einen Grundplan bezogen hat. Für die dreißiger Jahre ist dies übrigens nicht nachweisbar, weil die schriftlichen Unterlagen zur Planungsgeschichte weitgehend fehlen.

1. Der Entwurf für A s c h a f f e n b u r g entspricht im Grundriß dem zweiten Plan. Die Gläubigen können an drei Seiten "T"-förmig angeordnet werden und blicken ins "Offene" der Apsis. Die "T"-Form stellt eine Verkürzung des offenen Ringes dar: "In der alltäglichen Anordnung mag man die Grundgestalt wieder abkürzen, etwa, indem man das Volk in drei Scharen aufteilt, so daß sich die Form eines T ergibt. Solange der Liturge noch diesseits des Altars steht und der jensei-

tige Raum leer bleibt, ist die Grundform gewahrt, selbst noch wenn eine kleine Schar nur mehr auf einer einzigen Seite steht."⁶³¹⁾

2. Die Kirche in O b e r r ö d i n g h a u s e n läßt sich am ehesten dem fünften Plan "Heiliger Wurf" zuschreiben, wenn auch in abgewandelter Form. Nach der Interpretation von Schwarz ist damit das Ende des Weges gemeint. Das Volk wird von Christus mit ausgebreiteten Armen empfangen. Das Bild der ausgebreiteten Arme entnimmt Schwarz der Baugestalt: aus einem Halbkreis treten in der Verlängerung gerade Wände wie Arme vor. Zu der Form schreibt er: "Dieser Bau ist einfachhin offenes Rund. Nicht das Rund der Apside, das einen ewigen Hinblick eröffnet und aus dem Ewigkeit wieder zurückkommt, sondern jenes Rund, das Ende und Bergung ist, einfaches Dasein des Glücks, das wartende Licht. Das, worin sich die Menschen wie in offene Hand schließlich hineingeben."⁶³²⁾ Es ist also eine Sonderform der Parabel gemeint, die ihrerseits keineswegs das Ende des Weges bedeutet, sondern zum Gericht weiterleitet.

3. Auch B r e m e n kann man nur aus dem fünften Plan erklären. Demnach wäre der Grundriß eine Zusammenfassung des zweiten und des fünften Planes. Die Schwierigkeit, die sich bei solchen direkten Zuschreibungsversuchen ergibt, kann gerade an diesem Entwurf belegt werden. Schwarz versteht den fünften Plan als die Antwort auf den zweiten: "Das Bild der Kirche, die mit ausgebreiteten Armen vor dem Herrn stand, in dem wir den zweiten Plan verstanden, wird hier beantwortet durch das Bild des Herrn, der das Volk mit offenen Armen aufnimmt."⁶³³⁾ Im "offenen Ring" hatte das Volk dem Herrn nachgeschaut, der fortgegangen war. Jetzt schließt sich die Rundung wieder, allerdings nach einem "Weg". So beschreibt es auch Schwarz: "Der Plan ist also die Antwort auf jenen

zweiten. Wollte man die ganze Geschichte darstellen, dann müßte man an ihren Anfang diese erste Erschließung setzen, an sie müßte der Weg angefügt werden, und dieser würde hier enden. Die Figur wäre dann vollständig ausgebaut, sie hätte einen dunklen und einen hellen Pol; zwei offene Formen, eine des Dunkels und eine des Lichts, wären ineinander gewendet, und in die lichte zöge das Volk ein. Unterwegs durchdrängen sich beide; jeder Wegteil hätte seinen lichten und seinen dunkeln Bestandteil, ganz an den Enden wäre reine Dunkelheit dort und reine Helligkeit hier."⁶³⁴⁾

Bremen zeigt genau den vorgeschlagenen Grundriß. Aber beide Enden sind im Licht da auch der Eingang ein großes Fenster hat.

28 4. Bei H a n a u sind die Varianten "A" und "B" Ober-
rödinghausen vergleichbar und können ebenfalls als mo-
difizierte fünfte Pläne angesehen werden. Der Entwurf
"C" kann als die am meisten verkürzte Sonderform des
offenen Ringes bezeichnet werden. Die "leere" Wand hin-
ter dem Altar ist deutlich hervorgehoben. Die Variante
30 "C²" scheint als einziger Entwurf der dreißiger Jahre
die Form der Wegkirche wiederzugeben, wenn auch nur mo-
difiziert. Die obere Fensterreihe hellt den Raum rhy-
thmisch auf, ein Kennzeichen der Wegkirche. Schwarz möch-
te den "Weg" in ein Dämmerlicht gesetzt wissen. "Darum
ist die Strecke zwischen Anfang und Ende weder ganz dun-
kel noch ganz hell. Die ihr eigentümliche Färbung ist
das Graue, das aus beiden gemischt ist. Dieses Grau ent-
steht nicht etwa als Streiflicht vom Ende her auf neu-
tralem Gewölbe, sondern ist die Eigenfarbe der Zwischen-
strecke. Diese Welt liegt in Dämmerung. Man kann aber
auch ihre Mischung deutlich machen, indem man das Ge-
wölbe in Ringe zerlegt, die abwechselnd Wand und Fens-
ter, also wechselnd dunkel und hell sind. Dann ist je-

dem Schritt sein eigenes Portal beigegeben und liegt hinter jedem Portal ein wenig Licht. Meistens wird das so dargestellt, daß eine Kette von Fenstern an der Hochwand den Zug begleitet.⁶³⁵⁾ Hinter dem Altar aber soll nichts mehr sein. "Es gibt kein Dahinter. Der Bau hat sich mit dem Weg zugleich erschöpft, der letzte Schritt ist getan und das Licht ist da."⁶³⁶⁾

5. Der frühe Entwurf für A n d e r n a c h ist eindeutig dem zweiten Plan zuzuordnen. Die Mitte ist zwar durch die Öffnung stark betont, aber die Apsis ist lang und leer und entspricht dem Bild dieses Planes. "Falsch wäre es dabei, den Altar, wie es heute so oft aus einer Gesinnung des sparsamen Rechnens geschieht, dicht vor eine leere Wand zu stellen oder gar die Leere dieser Wand durch ein Irgendetwas zu verdecken und so erst wahrhaft nichtig zu machen. Die Wand, wenn sie leer bleibt, muß als eigene und bedeutungsvolle Aussage zu erkennen sein und ist nicht der Abschluß des Altars, sondern seine Öffnung und Erschließung. Sie muß darum ziemlich weit hinter ihm liegen."⁶³⁷⁾

Bewegung

Nach der längeren Erörterung der Thematik des Buches, die wegen der Grundsätzlichkeit der Gedanken notwendig war, soll noch auf einen wichtigen formalen Aspekt hingewiesen werden. Die Analyse der Entwürfe erbrachte das für Schwarz neue Gestaltungsmittel der Bewegung.

Die Entwürfe der zwanziger Jahre waren grundsätzlich statisch. Kontrastbereiche wurden gleichwertig oder hierarchisch gestuft nebeneinander gesetzt. Die Schriften behandelten analog dazu abstrakte Phänomene, sozusagen als gesetzmäßige Wirklichkeiten. Schwarz zählte, wenn auch in seiner poetischen Art, mathematisch ab-

strakt und distanziert die Komponenten der Welt auf, den "Geist", die "lebloose Natur" und das Organische. Es ist bezeichnend, daß er auf das Organische nicht näher einging. Jeder dieser Komponenten gab er ihren Ort und Rang. Ähnlich statisch gesetzmäßig erörterte er das Thema "Serie", d.h. als "Prinzip". Soweit er vom Menschen sprach, war es gleichfalls mehr ein Abstufen, je nachdem wie weit dieser fähig war zu transzendieren. Die Technik wiederum definierte sich als ein Werk von "Natur" und "Geist", bzw. von "Gewalt" und "Größe". Insgesamt zeigten die Schriften, d.h. die Gedanken, wie die Entwürfe ähnlich abstrakte Gesetzmäßigkeiten, die nebeneinander in Definitionen abgehandelt und rangmäßig geordnet wurden.

Das Kennzeichen der Gedanken von Schwarz in den dreißiger Jahren ist dagegen die Bewegung. Schon die persönliche Zuwendung des Menschen an Christus zeigt in ihrer Gerichtetheit einen Bewegungsimpuls. Der lange Weg des Menschen zu Gott, dem Schwarz ein ganzes Buch widmete, ist ein weiterer Hinweis. Das Buch spricht zwar von "Zuständen", also von primär statischen Situationen, aber diese Zustände sind das Ergebnis innerer Bewegung. Die Zustände sind darüberhinaus in einen kontinuierlichen Zusammenhang, d.h. in einen Bewegungsablauf gesetzt.

Vergleichende Beispiele im Kleinen bieten sich an: Was in den zwanziger Jahren "Wucht", "Größe", "Glut", war, ist jetzt "Aufbruch", "Weg", "Wurf". Daß Schwarz jetzt auch den Kirchenbau nicht etwa als etwas Abstraktes, also "Kubus", "Mauer", oder "kreisrunde Kirche" sieht, sondern allgemein als gerichtetes "betendes Werk", als die Bewegung von der Gemeinde zu Gott, ist ein Beispiel mehr. Die Abkehr vom Statischen und die Zuwendung zur Bewegung ist nicht nur eine eher intuitive Äußerung. Sie ist auch beabsichtigt. Schwarz w i l l die Bewe-

gung im Kirchenbau: "Leicht ist es, den Gemeinderaum mit dem Altar zu errichten, denn hier ist alles vorhanden und nahe und es liegt in einer klaren Form vor Gott, dem es sich zuwendet. Wie aber soll man diese Zuwendung selbst zeigen, diesen Ausweg, diese Lücke im Gefüge des Raumes auf Gott hin? Hier bleibt als einziges übrig der Hinweis. Hinweis, das ist Andeutung einer Richtung, Beginn eines unendlichen Weges."⁶³⁸⁾ Diese Forderung an sich selbst wird für Schwarz vor allem im Werk der fünfziger Jahre wichtig.

Den Anstoß zu diesem Hinweis auf das Jenseits hatte, wie bereits erwähnt wurde, Guardini in den zwanziger Jahren gegeben.⁶³⁹⁾ Er wandte sich damit gegen die "christozentrische" Auslegung des Kirchenbaus. Daß Schwarz den Hinweis in den zwanziger Jahren noch nicht so wichtig nahm wie den Abstraktionsgedanken der "technischen Baukunst" ist ein Beweis mehr, wie vorrangig ihm damals der Stil des neuen Bauens erschien.

Landesplanung

Nach Beginn des Krieges, seit 1941, bekam Schwarz nach langer Zeit wieder eine Chance, sich außerhalb des Kirchenbaues einen Namen zu machen. Er wurde Planer im zerstörten Lothringen, zuletzt sogar Landesplaner für Lothringen, Saargebiet und die Pfalz. Eine so große Aufgabe an einen angeblich mißliebigen Architekten, der zudem kein Spezialist dafür war, ist auffallend. Schwarz begründete seine Einstellung so: "Es gehört zu den Paradoxien dieser verworrenen Zeit, daß man mitunter den erkannten Gegner lieber mit Aufgaben betreute als den bedenklichen Parteigenossen."⁶⁴⁰⁾ Das erklärt allerdings nicht, woher man ihn überhaupt kannte. Annehmbar ist, daß alte Beziehungen zu Kollegen aus dem Werkbund weiterbestanden hatten, besonders zu Architekten, die in-

zwischen zu wichtigen Ämtern gekommen waren.

Während der Landesplanung und in der späteren Gefangenschaft schrieb Schwarz ein neues Buch "Von der Bebauung der Erde", das sich wieder einmal mit dem Thema beschäftigte, das für ihn gerade architektonisch aktuell war. Die Raumplanung, wie Schwarz sie versteht, geht von den natürlich gegebenen geographischen und topographischen Formen der Erde aus. Schwarz beschreibt sie subjektiv und tief empfunden als eine bereits bestehende, gebaute Welt, die sich aber lebendig ständig weiter baut. Gebirge, Flüsse, Land und Leben sind die Elemente dieses "Baues". Sie haben jedes für sich ihre innere Bedeutung und ihre Bedeutung in Bezug auf das Ganze. Auf dieses Buch braucht wegen der vom Kirchenbau doch weit abliegenden Thematik hier nicht näher eingegangen zu werden.⁶⁴¹⁾

Am Ende des zweiten Weltkrieges kam Schwarz in französische Kriegsgefangenschaft, aus der er 1946 entlassen wurde. Für den jetzt 49-jährigen sollte seine Karriere als Kirchenbauarchitekt eigentlich erst beginnen. In den beiden vorangegangenen Entwicklungsperioden hatte er nur die Fronleichnamskirche, die Kapelle in Leversbach und die Dorfkirche in Oberrödinghausen, die allerdings 1946 noch im Bau war, realisieren können. Ihnen gegenüber stehen nach dem Kriege 28 ausgeführte Kirchenbauten. Zwar läßt sich an diesen Bauten, zu denen noch mindestens ebenso viele unausgeführte Entwürfe hinzukommen, durchaus eine eigene Entwicklungslinie zeigen, doch basieren sie auf den formalen und theoretischen Grundlagen der zwanziger und dreißiger Jahre.

Im theoretischen Bereich gibt es keine neuen fundamentalen Abhandlungen mehr. Was sich hier an neuen Gedanken finden läßt, entstammt zum großen Teil aus Erläuterungsberichten zu Kirchenentwürfen. Das letzte Buch von Schwarz "Kirchenbau. Welt vor der Schwelle", das er 1960 publizierte, ist lediglich eine Art Rechenschaftsbericht über das Gesamtwerk, vor allem den Kirchenbau.

Die Jahre von 1946 bis zu seinem Tode 1961 markieren bei Schwarz vor allem eine Zeit intensivster Bautätigkeit. Neuerungen gedanklicher sowie stilistischer Art bauen ganz offensichtlich auf den Grundlagen sowohl der zwanziger als auch der dreißiger Jahre auf. Die Entwürfe der fünfziger Jahre sind aber nicht nur insofern etwas Neues, als in ihnen die Intentionen der zwanziger Jahre sich mit denen der dreißiger verbinden; vielmehr zeigen sie auch eine neuerliche Verlagerung von Akzenten.

Z.B. gewinnt der Bau als Ganzes wieder Symbolkraft, doch nicht wie in den zwanziger Jahren nur allgemein als abstraktes Gebilde, entstanden aus reinem Geist, sondern als eine jeweils individuelle Bildgestalt (s.u.S.249 ff.).

Das wichtigste Thema für Schwarz bleibt aber die Darstellung des Verhältnisses von Laienraum und Altarraum, besonders was den Hinweis auf das "Jenseits", das "Offene", das "Leere" anbelangt, d.h. jene Stelle, die in der Regel die Rückwand oder Apsis des Altares betrifft. Die Darstellung dieser Thematik gehört beinahe selbstverständlich zum Kirchenbau von Schwarz, in ihr unterscheidet er sich von allen anderen Kirchenbauern. Die Entwürfe der Nachkriegszeit zeigen, daß diese Thematik für Schwarz viele Variationsmöglichkeiten bot. Jede Variation kann durch mehrere Entwürfe veranschaulicht werden, so daß sich Entwurfsgruppierungen ergeben. Bemerkenswert ist, daß diese thematischen Gruppierungen eine Entwicklungslinie aufzeigen, die einhergeht mit der stilistischen Entwicklung. Diese Gemeinsamkeit aller Entwürfe, die sich wie ein roter Faden durch die chronologische Entstehungsgeschichte zieht, bildet die Basis der künftigen Werkanalyse. Sie ist zudem weitgehend unabhängig von dem, was Schwarz über die einzelnen Bauten geschrieben hat. Im übrigen soll, anders als bisher, das Einzelwerk im Vordergrund der Untersuchung stehen. Theoretische und stilistische Themen ordnen sich ihm unter. Soweit wie möglich wird auf die chronologische Reihenfolge der Entwürfe geachtet.⁶⁴²⁾

1. Der Anfang nach 1945

41 1946, Wettbewerbsentwurf für die Mechternkirche in Köln (Kat.Nr.18)

Schon der erste bedeutsame Plan nach dem Kriege, der Wettbewerbsentwurf für den Wiederaufbau der Mechternkirche in Köln zeigt Merkmale, die für viele Nachkriegsentswürfe charakteristisch sind. Insofern hebt er sich bereits wesentlich von den Entwürfen der dreißiger Jahre ab. Schwarz plante eine hohe, kubische Kirche, mit zwei flankierenden, niedrigen Seitenschiffen, einmal in T-Form und einmal in Kreuzform. Der Bau fügt sich so in die Flucht einer Straße, daß man nur eine breite, gegliederte Fassade sieht, nicht den ganzen Baukörper. Die Fassade zeigt die Gliederung des Innenraumes. Ein hoher Turm überragt die Häuser der Umgebung.

Im Innern bewirkt die Wandgliederung den Eindruck der Einheitlichkeit des Raumes. Schmale Wandpfeiler, die den ganzen Bau in gleichmäßiger Abfolge umziehen, werden durch horizontal gereimte Segmentbögen verbunden. Sie teilen die Wand in drei übereinanderliegende Zonen ein. Die untere öffnet sich zu den Seitenschiffen. Man kann sie - in Anlehnung an die bildliche Sprache von Schwarz - als Zone der Menschen bezeichnen. Dieses Feld ist weiträumig und im Grundriß rechteckig. Erst darüber erhebt sich der T- bzw. kreuzförmige Hauptbau. Er konzentriert und orientiert auf den über einige Stufen erhöhten Altar. Die aufsteigende Wand hat selbst zwei hohe Zonen, wobei die obere teilweise eine Lichtzone ist, d.h. Fensteröffnungen hat. Beim kreuzförmigen Grundriß befinden sich diese Öffnungen nur an den Kreuzarmen und an der Stirn- wand. Die Öffnungen passen sich in ihrer Ausgrenzung der Wandgliederung ein. Auch die Decke wiederholt das Bo-

genmotiv. Diese den Raum ganz umschließende Gliederung bewirkt den einheitlichen Zusammenhang des Innern. Sie verleiht dem ernstesten, wenn auch nicht strengen Bau eine gewisse Feierlichkeit.

Der Bezug zu den zwanziger Jahren

Dieser erste große Entwurf nach 1945 scheint die Vermutung zu bestätigen, daß Schwarz seine Konzeption der zwanziger Jahre während des Nationalsozialismus nur ungern aufgegeben hatte.⁶⁴³⁾ Wie eine Mischung zwi-

Sl6,46 schen der Fronleichnamskirche und der Variante 1 des Entwurfs für Milwaukee wirkt dieser Plan. Von der Fronleichnamskirche hat er den geschlossenen, quaderförmigen Baukörper mit niederem Seitenschiff, von Milwaukee die Kreuzform mit der Belichtung vor allem aus den Querarmen. Doch zeigt bereits die Außenansicht, daß das stereometrische Grundkonzept nicht mehr programmatisch ist. Es tritt nicht als klare Form demonstrativ nach außen in Erscheinung, sondern liegt versteckt hinter einer verbreiterten Fassade. Nicht einmal der Turm soll eine stereometrische Grundform veranschaulichen.

Im Innern ist der geschlossene, einheitliche Raum zwar noch gegeben, aber nicht wie früher als bloßes Inneres eines Körpers, sondern der Raum ist das Grundthema, von dem die Gestaltung ausgeht. Diese wirkt außerdem nach außen, denn die Fassade bringt die Wandgliederung des Innern.

Ein weit wichtigerer Unterschied ergibt sich durch die Ausweitung der unteren Zone. Das Wirkungsfeld des Menschen ist vergrößert, seine Anwesenheit nicht ausschließlich auf den Altar konzentriert. Die Seitenschiffe des kreuzförmigen Baues insbesondere sind keine Annexräume wie in der Fronleichnamskirche, sondern Teile

des ganzen Raumes, die dadurch auch in einem näheren Bezug zum Altar stehen. Zudem gibt es hier - anders als in den dreißiger Jahren - wieder die Andeutung verschiedener, als hierarchisch zu bezeichnender Stufen von unten nach oben. Nur der Entwurf "C₂" für Hanau hatte einen ersten Hinweis auf ein "Oben" gegeben.⁶⁴⁴⁾ Dennoch ist die hierarchische Stufung hier kaum mit jener der zwanziger Jahre zu vergleichen. Während sie dort die Bedeutungsordnung von Bauteilen betraf, erscheint sie hier vor allem als Hinweis i n n e r h a l b von Bauteilen, d.h. als gestufte Zonen der Wand. Bei Fronleichnam lagen die Fenster vor allem deswegen oben, um den Bau soweit wie möglich geschlossen zu halten.

Die Erweiterung des Sakralraumes um Nebenräumlichkeiten macht ihn zu einem Großraum mit mehreren Funktionen, die zwar immer noch nach ihrer Wichtigkeit geordnet, aber in das Gesamtgeschehen einbezogen sind. Komplex wird der Innenraum außerdem durch seinen gestuften Hinweis auf ein "Oben."

Diese Vielfältigkeit des Raumes gab es weder in den zwanziger noch in den dreißiger Jahren. In den zwanziger Jahren, mit ihrer völlig abgeschlossenen Innenwelt, die nur Altar- und Laienraum unterschied, waren die Menschen, vereinfacht ausgedrückt, nur zur Ehre und Anbetung Gottes da. Einen Bezug zum menschlichen, christlichen Dasein gab es nicht. In den dreißiger Jahren war die Kirche als ein besonderer Bereich ausgegrenzt worden, zu dem die Gemeinde sozusagen zu gemeinsamen - Gott suchendem - Gebet von draußen hereinkam. Der Kirchenraum, wie ihn Schwarz zukünftig konzipieren wird, zwingt nun nicht mehr zu einer beinahe ausschließlich "starren", bewegungslosen Andacht wie bei der Fronleichnamskirche, aber er stellt auch nicht einen eher persönlichen, "privaten"

Bezug der Menschen zu Gott dar wie in den dreißiger Jahren. Er ist vielschichtig, kann mehreren Funktionen gleichzeitig dienen, gewissermaßen ist er ein Gesamt- raum des christlichen Lebens zum Heil. In ihm spiegelt sich das reichere Leben einer Gemeinde, die sich nur zu bestimmten Zeiten im Zentrum zum gemeinsamen über- persönlichen liturgischen Gebet zusammenzufinden braucht. Taufe, Beichte, Heiligenverehrung, Kreuzwegandachten ergänzen dieses Gebet zum christlichen Gesamtleben.

Dieser Entwurf veranschaulicht auffallenderweise keinen thematischen Bezug zwischen Altar- und Laien- raum. Hierin gleicht er noch den Konzeptionen der zwan- ziger Jahre. Die Einheitlichkeit und Ruhe des Gesamtraumes, wenn auch nicht als Hohlform eines Baukörpers, duldet keine thematischen Bewegungszusammenhänge.

2. Zum Verhältnis Laienraum-Altarraum - Überblick über die Entwicklung 1947 - 1961

Obwohl in der Zeit gleich nach dem Krieg auch an- dere Kirchenentwürfe noch nicht die Beziehung von Ge- meinderaum und Altarraum aufzeigen, lassen sich ab 1947 bereits eine Anzahl von Plänen zu einer ersten themati- schen Gruppierung zusammenfassen. Bevor aber auf sie im einzelnen eingegangen wird, mag es von Nutzen sein, im Überblick die Kennzeichen aller Gruppierungen gleich zu Beginn aufzuzählen, um eine ungefähre Vorstellung über die Entwicklung zu geben.

1. Die erste Gruppierung von Entwürfen ab 1947 zeigt das Verhältnis der Raumbereiche gewissermaßen in bild- artig- erzählender Weise. Darsteller des Themas sind die Fensteröffnungen, die bildartig in der Fläche der

Wand liegen. In welcher Weise sie das Thema veranschaulichen, ist von Entwurf zu Entwurf verschieden und soll erst an den einzelnen Beispielen beschrieben werden. Die Fenster ordnen sich öfters zu Mustern zusammen, wodurch sie zum Schmuck für die Wand werden. Da sie außerdem Träger des "immateriellen" Lichtes sind, veranschaulichen sie Zusammenhang und Geschehen im Raum in einem zurückhaltenden, weitgehend "geistigen" Sinn.

2. Im Gegensatz zu dieser Gestaltung ist die chronologisch folgende - ab 1952 - eine ausgesprochen materielle und direkte. Die thematischen Raumbereiche von "Altar" und "Gemeinde" werden nicht angedeutet, sondern durch Trennung der Wände klar voneinander geschieden. Meist werden die Teile durch die Decke wieder in einen Beziehungszusammenhang gebracht.

3. Die Entwürfe der Jahre 1954 - 1956 zeigen den Altar als den beherrschenden Teil des Raumes. Der Laienraum ordnet sich ihm unter.

4. Ab 1956 wird der Raum wieder zunehmend ausgeglichen und vereinheitlicht. Die Wände werden im Laien- und Altarraum gleichartig gestaltet. Nur die unmittelbare Altarstelle wird durch besondere Hervorhebung in der Wandfläche angegeben.

5. Gleichzeitig kann der zusammenhängende einheitliche Raum die Thematik allein in der Decke darstellen.

6. In der letzten Abwandlung, die die Entwürfe des Jahres 1960 betrifft, bilden mehrere "heilige" Stätten den Raum, wobei der Hauptaltar individuell besonders hervorgehoben wird. Er erhält seinen festen architektonischen "Ort" durch eine Apsis. Thematisch scheint das Verhältnis Laienraum-Altar nicht mehr gegeben, jedenfalls nicht mehr in ausschließlicher Reduktion darauf.

3. Die 1. Gruppe: Darstellung des Themas durch Fensteranordnungen

Die erste Gruppe von Entwürfen kann wie viele spätere auf ein Vorbild in den dreißiger Jahren zurückgeführt werden. Diese Tatsache veranschaulicht deutlich die Abhängigkeit der Nachkriegsentwürfe von den Grundlagen der beiden vorangegangenen Entwicklungsperioden. Die direkte Vorstufe für die folgende Gruppierung ist der Entwurf "C₂" für Hanau.⁶⁴⁵⁾ Die Fenster sind das wichtigste Gestaltungsmittel. In den folgenden Entwürfen bilden sie den Zusammenhang des Raumes und veranschaulichen in der Regel auch die Thematik des Baues, d.h. das Verhältnis zwischen Laien- und Altarraum. Es betrifft die meisten Entwürfe zwischen 1947 und 1952. Als erstes lassen sich wieder zwei Entwürfe für die Mechternkirche anführen.

30

36-38 1947, Köln, St.Mechtern, Vorentwurf "A" (Kat.Nr.18)

Wie schon beim Wettbewerbsentwurf gibt es auch hier eine rechteckige untere Zone der Menschen. Sie vereinigt Altarbereich, Laienraum, Nebenräumlichkeiten für Beichte, Taufe und Nebenaltäre und ist nach außen streng geschlossen. Über diesem Grundraum erhebt sich T-förmig ein hoher Aufbau, der den Laienraum auf den Altar konzentriert und dem Altar in Gestalt eines Querbaues einen breiten Bereich gibt. Diese Raumbildung wird durch die Fenster verdeutlicht und ergänzt. Als Kreisfenster sind sie eigenständig gegenüber der rechteckigen Wandfläche; als gereihtes Muster stellen sie einen eigenwertigen Zusammenhang im Raum her. Sie ziehen sich als oberste Lichtzone um den Bau. An der Altarrückwand erscheinen sie anders gruppiert. Dort betreffen sie die ganze Wand. Immer kleiner werdende Kreisöffnungen steigen in vier Reihen zum Boden herab.

Damit wird deutlich, daß die Querwand in ihrer ganzen Breite Altarwand ist, und daß sie vom Altar her nach oben überleitet. Die sonst klar geschiedenen Zonen von oben und unten werden am Altar ineinander übergeführt. Das Muster der Öffnungen setzt also den Altarbereich ab gegenüber dem Laienraum, andererseits vermittelt es allein zwischen den Zonen von oben und unten und den Bereichen von Altar und Gemeinde. Im Unterschied zum Wettbewerbsentwurf dient hier die Gliederung nicht der Vereinheitlichung der Bau- und Raumteile, sondern sie unterscheidet Bereiche und veranschaulicht deren gegenseitigen Zusammenhang.

41 1947, Köln. St.Mechtern, Vorentwurf "B" (Kat.Nr.18)

Der Entwurf "B" ist ein geräumiger rechteckiger Saal. Nur zwei Paar Stützen stehen im Raum, um die Weite nicht zu verunklären. Außerdem ist der Saal annähernd gleichmäßig ausgeleuchtet. Die Fenster deuten nicht hierarchisch gesonderte Zonen an. Die inhaltliche Unterscheidung zwischen Laien- und Altarraum ist wieder nur durch die Fenstergliederung gegeben. Im Laienraum wird ein mittlerer breiter Wandabschnitt in rechteckigen Fenstern geöffnet; beim Altarbereich ist umgekehrt das mittlere Wandfeld geschlossen als unmittelbare Altarrückwand. Seitlich davon gibt es, entsprechend den dortigen Laiensitzplätzen, wieder Durchfensterungen. Es werden also weder Bauteile noch durch Licht betonte Raumbereiche gesondert. Altar und Gemeinde sind nur im formalen Bezug zur Fenstergliederung unterschieden.

Darin läßt sich eine gewisse Verwandtschaft der beiden Vorentwürfe erkennen. Bei beiden bestimmt die Fenstergliederung den besonderen Inhalt - einen "geistigen" Inhalt, den die Fenster formal paraphrasieren.

Das sicherlich eindruckvollste Beispiel innerhalb dieser Gruppe ist der Vorentwurf für die Anglikanische Allerheiligenkirche. Schwarz hatte einen geräumigen, nicht zu hohen Saal geplant, mit zarten Stützen, die nur geringen Abstand zur Wand haben und eine Jocheinteilung gerade andeuten. Den Jochen entsprechen quergelagerte Flachtonnen, die die Decke rhythmisieren. In jedem Joch ist der oberen Wandzone ein rosenartiges Muster von Kreisen einbeschrieben. Der Außenbau legt sich "hauthaft" um das Innere. An ihm zeichnet sich die gesamte Gliederung ab, die Stützenreihe, die Schalenwölbung. Insgesamt wirkt der Entwurf fast ornamental, wie spitzentuchartig gemustert und untektonisch. Auch im Innern erscheint die Wand wie eine Folie hinter den nahestehenden dünnen Stützen.

Das Thema des Raumes wird wieder von der Fenstermusterung bestimmt. Sie betont vor allem die Altarstelle. Das Muster, das sich im Laienraum auf die obere Zone beschränkt, reicht seitlich des Altares bis zum Boden herab. Damit wird der Altarbezirk herausgehoben als eine Zone, in die der untere Bereich der Menschen nicht hineinreicht. Die Hauptbetonung erhält der Altar durch seine Rückwand. Dort erscheint das Kreismuster isoliert und bedeutungsvoll vergrößert. Damit ist diese Rückwand vom übrigen Raum abgetrennt, und doch ist sie auch sein feierlicher Abschluß.

Das Architektonische wird linienhaft angedeutet, d. h. fast völlig geleugnet. Der Bau lebt weitgehend aus der paraphrasierenden Andeutung seines geistigen Zusammenhangs.

1952, Duisburg, St. Anna (Kat.Nr.27)

Die Annenkirche in Duisburg gehört zu einer Reihe von Kirchen, die in ihrem Stil an traditionelle, meist romanische Bauformen erinnern. Hier sind es der unverputzte Backstein des Außenbaus, runde Bögen, Satteldach, offener Dachstuhl, breite Lagerung und ein massiv wirkender Turm. Freilich sind die Fenster keine einfachen, einzeln stehenden Rundbogenfenster, sondern zu einer Art Lebensbaum zusammengruppiert, aber der "romanische" Aspekt überwiegt.

Im Innern ist der Raum gleichmäßig ausgeleuchtet, einschließlich Altarbereich. Nur die Axialität des Baues orientiert auf den Altar. Die Helligkeit des weißverputzten Raumes mit den Fenstergruppen, die als eine Art Muster über ihre bloße Belichtungsfunktion hinausweisen, ergeben einen ruhigen und feierlichen, das Materielle vergeistigenden Gesamteindruck. Hier deutet die Fenstergliederung nicht thematische Bereiche an, sondern sie veranschaulicht in zurückhaltender Weise den Zusammenhang des Ganzen.

1952, Köln, St.Mechtern, Ausführung (Kat.Nr.18)

Im ausgeführten Bau der Mechternkirche bewirkt die gleichmäßige und helle Ausleuchtung des weißverputzten Inneren einen ruhigen und einheitlichen Raumeindruck. In seiner Grunddisposition geht der Bau auf den Vorentwurf "B" zurück. Doch ist hier die Altarwand nicht durch eine mittlere geschlossene Fläche von den Seitenwänden unterschieden, sondern diesen angeglichen. Dadurch werden keine Raumbereiche angedeutet; der Altar ist lediglich als Gegenstand im einheitlichen Raum hervorgehoben am Ende einer angedeuteten Axialität. Die rasterartigen Fensterflächen bilden im Unterschied zu den bisherigen

Beispielen zusammenhängende Hauptfelder, die den Hauptteil der Wand ausmachen, während die geschlossene Wand nur die Ecken bildet. Zum Eindruck der Einheitlichkeit des Raumes gehört auch, daß die Decke sich kaum von der Wand unterscheidet. Die Mechternkirche steht stilistisch an der Wende zur Gruppe der Entwürfe, in denen die architektonischen Grundelemente "Wand" und "Öffnung" voneinander getrennt und in Gegensatz zueinander gestellt werden. Hier ist die Fensterfläche als Ganzes eine Alternative zur Wand, aber nicht ein Gegensatz zu ihr. Die Ausgeglichenheit von Wand und Fenstermuster und die daher rührende Einheitlichkeit des Raumes lassen die Mechternkirche der hier vorgestellten Gruppierung zugehörig erscheinen.

4. Traditionsverbundene Entwurfsplanungen

In den ersten Nachkriegsjahren hat Schwarz auch eine Reihe traditionsverbundener Kirchen geplant. Sie sind meist bescheiden, typische Vertreter einer Notkirchenzeit. Doch sind die meisten dieser Entwürfe, mit Ausnahme von Gey, keine Notkirchen. Sie erscheinen eher in geistiger und stilistischer Nachfolge der "volksverbundenen" Entwürfe der dreißiger Jahre zu stehen. Wie in den dreißiger Jahren versuchen sie nicht zu historisieren. In ihrer einfachen, detailabgewandten Form beschränken sie sich auf "romanisch" aussehende rundbogige Öffnungen, Satteldächer mit offenem Dachstuhl von einfachster Konstruktion und niedrige, stämmige oder unscheinbare Glockenstände. Auch bei aufwendigeren Bauten, etwa mit seitlichen Gängen, fehlt jede Tendenz zum Historisieren. Stattdessen fällt auf, daß Schwarz sich

an Motivschöpfungen Dominikus Böhm's hält (z.B. in Wechsel) bzw. Formvorschläge von Mitarbeitern übernimmt. Da solche Motive nur Details des Baues betreffen, d.h. unabhängig vom thematisch übergeordneten Gedanken des Raumes sind, sind sie für Schwarz eigentlich nur von untergeordneter Wichtigkeit. In der Regel bilden diese Bauten als Gesamtes auch künstlerisch unbefriedigende Lösungen. Hinzu kommt, daß Schwarz gerade bei ihnen eine geistige Überhöhung des Raumes durch thematische Bezüge nur selten erkennen läßt. Doch können vor allem die Fenster durch besondere Gruppierungen - wie etwa in Duisburg - oder durch gereimte Anordnung - als Andeutung einer Zone - einen überhöhten, geistigen Inhalt ausdrücken.

Das häufige Vorkommen solcher traditionsverbundener Entwürfe scheint zwei Gründe zu haben. Einerseits könnte sich Schwarz gleich nach dem Krieg noch immer in einer gewissen Warteposition befunden haben, ähnlich wie nach der Aufgabe des Stils, der durch das Neue Bauen geprägt worden war, für das es auch gleich nach dem Krieg noch keine gesicherte Alternative gab. Schwarz war stets auf formal-stilistische Entwicklungen von außen angewiesen. Ihm ging es hauptsächlich um die Verwendbarkeit der Stile für seine gedanklichen Konzeptionen.

Der zweite Grund kann im Zusammenhang mit dem ersten verstanden werden. "Volkstümlich" zu bauen mußte für ihn - im Anschluß an das eben Gesagte - kein "Sakrileg" an der modernen Architektur sein, und er konnte daher "bedenkenlos" auf die konservativen Vorstellungen der meisten seiner damaligen Bauherren eingehen. Nach der Unterdrückung der Diskussion um die Moderne in der NS-Zeit waren andere Vorstellungen zunächst auch kaum zu erwarten. Selbstverständlich ist Schwarz aber doch auch

insofern ein moderner und in seinen Formvorstellungen anspruchsvoller Architekt, als für ihn die traditionsgebundenen Entwürfe doch nur zeitbedingte Randerscheinungen darstellen, besonders wenn man bedenkt, daß nur wenige davon eine gedankliche Überhöhung des Raumes anzeigen.

43,44 1947/48, Dürwiß, Entwurf für eine Pfarrkirche (Kat.Nr.21)

Der hohe Bau mit umlaufendem niedrigem Umschiff wirkt, trotz der breitgelagerten rechteckigen Fenster, im ganzen traditionell. Das Satteldach, der runde Chor, das Bruchsteinmaterial und der stämmige, abgerundete Glockenständer erinnern an traditionelle Motive, ohne daß man etwa deutlich "romanische" Stilelemente erkennen könnte.

18 Die Proportionierung von Haupt- und Nebenraum, die trotz Satteldach kubisch aussehende Grundgestalt und die Fenster als rechteckige Öffnungen erinnern andererseits weitläufig an frühere Konzeptionen, z.B. an die Fronleichnamskirche. Mit dem Neuen Bauen hat das selbstverständlich dennoch nichts zu tun. Wie schon beim letzten Plan für die Fronleichnamskirche, bevor die Ausführung feststand,⁶⁴⁶⁾ scheinen hier den modernen Formen traditionelle aufgesetzt. Schwarz versucht also nicht, einer traditionellen Konzeption "modernisierte" Motive aufzulegen, wie es der größtenteils am Expressionismus orientierte Kirchenbau der zwanziger Jahre tat, sondern umgekehrt moderner Konzeption traditionelle Motive.

Im Innern öffnet sich ein hohes Hauptschiff zu einem niedrigen Umschiff. Die Apsis ist nur Abschluß des Hauptraumes. Im unteren erweiterten Raum wird ein mittlerer Hauptteil aus einem größeren ausgegrenzt.

Schwarz hatte für diesen Entwurf Paul Schneider-Es-

leben zum Mitarbeiter. Auf ihn geht wohl die eigenwillig asymmetrisch geschwungene Form des Nebenschiffgrundrisses zurück.

Seine Skizzen für die Kirche bestärken durch die Häufung abgerundeter Formen diese Vermutung. Sie zeigen auch, daß Schneider-Esleben die Anregung des frühen Andernacher Entwurfs⁶⁴⁷⁾ aufnimmt, aber eigenständig weiterarbeitet. Er rundet alle Schmalseiten ab, verändert den Entwurf aber auch in seinem Gedanken. Zwar trennt er auch die Wände an der Vierung, um einen Lichtbereich zu schaffen, doch ist die "Lücke" bei ihm eine tatsächliche Öffnung zur Umwelt. Das Licht weist nicht über den Bau hinaus wie beim formal sich allseitig schließenden Andernacher Entwurf.

1948, Köln-Bilderstöckchen, Franziskuskirche (Kat.Nr.22)

Noch eindeutiger setzt sich Emil Steffann in dieser Zusammenarbeit mit Schwarz durch. Mit ihm hat Schwarz zweimal zusammengearbeitet: 1936 in Berlin-Lichterfelde (Kat.Nr.12), wo der Entwurf verlorengegangen ist, und bei diesem Projekt 1948. Der geschlossene, breitgelagerte Bau mit seinen kleinen Rundbogenfenstern, die leicht abgebogenen Mauerzungen - etwa beim Glockenträger, bei der Wand am Südeingang und an der Westfassade - sind Merkmale des Stils von Steffann (z.B. St.Bonifatius in Dortmund oder St.Laurentius in München-Gern⁶⁴⁸⁾). Die für Steffann ebenfalls kennzeichnende Einbeziehung von Nebenbaukomplexen zu einer Art Klosterhof sowie die runde Apsis und das alle Bauteile der Kirche zusammenfassende, abfallende Dach könnten auch ein Merkmal von Schwarz sein. Klosterhofartig hatte er z.B. die Kirche in Oberhausen geplant (Kat.Nr.35). Das zusammenfassende einheitliche Dach gibt es bei Schwarz schon im Entwurf für Aschaff-

burg-Damm (Kat.Nr.11), wo das Dach des Hauptschiffes die Querarme mit einbezieht. Auch der von Schwarz eigenhändig skizzierte Entwurf für Gey (Kat.Nr.17) zeigt diese Dachform.

Hugo Schnell meinte den Anteil von Schwarz in der Altar- und Chorgestaltung erkennen zu können.⁶⁴⁹⁾ Doch auch hier kann man höchstens von Gemeinsamkeiten sprechen. Wie weit der Plan des bescheidenen Baues also auf Schwarz zurückgeht, ist kaum noch auszumachen. Doch kann vielleicht gerade dies die unentschiedene Haltung von Schwarz gegenüber traditionsbezogenen Bauformen verdeutlichen.

1950, Wesel, Maria Himmelfahrt (Kat.Nr.23)

46,47

Die Wettbewerbsentwürfe A, B, C, D, erscheinen nach außen "romanisch" mit abgerundetem Chorschluß, rundbogigen Fensterreihen und Satteldach. Da Innere ist sehr lang und schmal, bedingt durch die Fundamente des Vorgängerbaues. In drei Varianten A, C, D, verengt sich der Raum zusätzlich um die weit hereingezogenen Stützen und Wandpfeiler, die zum Teil seitliche Laufgänge vorsehen. Sie erinnern an quergestellte Stellwände und sind wohl deutlich von Dominikus Böhms Josephskirche in Hindenburg angeregt worden. Die Wand ist in drei Zonen nach oben gestuft, verbunden mit einer Zunahme des Lichts. Mit Ausnahme des Entwurfs B, der Grundlage für die Ausführung wurde, ist der Raum eng, verstellt, unübersichtlich. Bei Entwurf C und D sind sogar die Strebepfeiler um die Chorstelle geführt. Weshalb Schwarz den ohnehin schmalen Raum verstellte, ist nicht einsichtig. Die Einschränkung auf die mittelalterlichen Fundamente war vom Bauherrn nicht gefordert worden.⁶⁵⁰ Schwarz hat seine Pläne folgendermaßen erläutert: "Der Entwurf versucht ein Raumver-

S168
-171

hältnis ähnlich dem der mittelalterlichen Kirche zu erreichen und sieht demgemäß quergestellte Stützenwände vor, welche in drei Stellungen übereinander in Bögen aufgelöst sind."⁶⁵¹⁾

Schwarz hatte beim Wettbewerb neben dem ortsansässigen Architekten Keitel vor allem Hans Schwippert als Konkurrenten. Schwipperts Entwurf hatte konsequent jede Erinnerung an Tradition vermieden. Kennzeichnend für das damalige, immer noch konservative Kunstverständnis ist, daß seine Konzeption abgelehnt wurde. In der Beurteilung der Preisrichter heißt es: "Die Formgebung der Schwarz'schen Entwürfe wird gerade als Kirchenbau dem Laien, vor allem also der Gemeinde, leichter verständlich sein, als die der Schwippert'schen, der aber einen aner kennenswerten Versuch darstellt, mit den im profanen Bauen gebräuchlichen neuzeitlichen Mitteln auch für den Sakralbau neue Entwicklungsmöglichkeiten aufzuzeigen."⁶⁵²⁾ Dieser Auffassung scheint sich Schwarz mit seinen traditionellen Entwürfen bewußt angepaßt zu haben.

5 1950, Köln-Marienburg, Anglikanische Allerheiligenkirche, Ausführung (Kat.Nr.24)

Vergleicht man den bereits besprochenen Wettbewerbsentwurf (S. 224) mit dem ausgeführten Bau, so wird klar, daß Schwarz sich hier im Kunstgeschmack seines Bauherrn getäuscht hat. Der ungewöhnliche, ornamental wirkende ursprüngliche Plan wich einem "romanischen" Konzept. Es entstand ein bescheidener Bau mit Eingangsfassade, abgerundetem Chor, Strebepfeilern und Satteldach. Das Innere ist nur ein Raum. Um diesen ziehen sich große Rundbogenfenster. Nur unmittelbar hinter dem Altar bleibt ein Fensterfeld geschlossen. Der Chor ist durch einen schmalen eingezogenen Bogen vom Gemeinderaum abgetrennt. Ein offener Dachstuhl deckt den Bau.

Schwarz kannte seinen Bauherrn zunächst nicht. Der Wettbewerb wurde vom Wiederaufbauministerium Nordrhein-Westfalens für die in Köln stationierte englische Garnison ausgeschrieben. Schwarz als Generalplaner der Stadt konnte mit dem Auftrag zur Ausführung rechnen. Erst nachdem er diesen Auftrag hatte und mit seinem Bauherrn direkt in Verbindung trat, mußte er feststellen, daß dieser noch konservativer eingestellt war als die meisten seiner deutschen Bauherrn. In einem Brief an H.V.L. Singer, London, der 1954 in einer Arbeit über modernen Kirchenbau unter anderem auch die Anglikanische Allerheiligenkirche besprechen wollte, gibt Schwarz seiner Enttäuschung über die Zusammenarbeit mit den englischen Behörden deutlich Ausdruck: "Die Anglikanische Kirche in Köln ist ohne grundsätzliche Bedeutung. Es war ein sehr mühsamer Bau, weil das Militär seine genauen Vorschriften hatte und wir uns nur entscheiden durften, ob der Bau gotisch oder romanisch gebaut werden durfte. Jede Einzelheit mußte dem General gezeigt werden, und diese Bedingungen waren dem Bau nicht sehr günstig."⁶⁵³⁾

Es ist demnach bemerkenswert, daß Schwarz wenigstens seine liturgische - wenn auch nicht thematische - Vorstellung weitgehend durchsetzen konnte. Bei ihm bilden Altar und Laienraum grundsätzlich eine bauliche Einheit. Ein eingezogener Chor im romanischen Sinne würde den Altar von der Gemeinde abtrennen, obwohl er, nach der Vorstellung von Schwarz, vielmehr ihr Bezugsort sein sollte. Demnach scheint der Bogen am Chor zwar den Wunsch des Bauherrn zu respektieren, aber er ist nur dünne "Trennscheibe", keine Ansatzstelle für einen anderen Bauteil. Außerdem werden die Fenster in kontinuierlichen Reihen in den Chor übergeleitet, so daß der Zusammenhang gewahrt bleibt.

5. Zwei Einzelbauten am Übergang zur 2. Gruppe

St.Albert in Andernach und die Annenkirche in Düren lassen sich thematisch weder in die bisherige noch in die folgende Gruppierung einreihen. Stilistisch weisen sie allerdings nach vorn. Die Öffnungen sind beispielsweise nicht mehr dem Element Wand untergeordnet, sondern selbst "tektonisches" Element geworden. Damit bilden sie sogar eine Alternative zur Wand. Der Einsatz gleichwertiger Elemente stellt das strukturelle Kräftespiel über die Einheitlichkeit des Baues. Wände können getrennt, materiell unterschieden und gegeneinandergesetzt werden. Diese Konzeption ist nicht neu bei Schwarz. Im frühen Andernacher Entwurf von 1942 hatte er den Bau sogar auf Wand und Öffnung allein beschränkt.

1951, Andernach, St. Albert, Ausführung (Kat.Nr.25)

Den einzigen Bezug zu dem frühen Entwurf für Andernach von 1942 (s.o.S.168 f.) bilden die getrenntem Wände. Hier ist die Trennung aber nur rhythmische Unterbrechung, keine Sprengung des Gesamtraumes. Die Wände des schmalen, langen Laienraumes werden in gleichmäßigen Abständen unterbrochen, bis diese Abfolge an einer "beliebigen" Stelle von einer glatten Querwand beendet wird. Der Altar ist Ziel des Baues, ohne daß seine Stelle festgelegt erscheint. Die Rückwand ist nicht als hinweisender "Ort" gestaltet, sondern nur ein Abbruch der Bewegung.

Der Bau verwirklicht die Idee des vierten Planes "Heiliger Weg" aus dem Buch "Vom Bau der Kirche" (s.o.S. 195 ff.) Schwarz selbst bezeichnet ihn als "Wegkirche".⁶⁵⁴ Dennoch war er nicht von diesem Bild ausgegangen, als er

den Bau plante. Noch in der Festschrift zur Weihe schrieb er, die Kirche wolle "nichts sein als die festliche Halle, in der Christus sich mit seinem Volk zu einem heiligen Leib vereinigt. Da gibt es keine Trennung mehr. Alle sind eins in ihm, er ist bei ihnen bis an das Ende der Zeit." Diese Deutung steht sogar im Gegensatz zum Gedanken des vierten Planes, bei dem die Gemeinde erst auf dem Weg zu Gott ist. Schwarz interpretierte also zunächst nur den hellen, weißgestrichenen Raum. Erst später wurde ihm offensichtlich der Hell-Dunkel-Rhythmus des Baues für die Interpretation wichtiger.

Der Raum ist nüchtern und streng. Wie Fronleichnam duldet er keine Veränderungen oder Zusätze. Bereits die gegenständlichen Darstellungen der Fensterglasmalereien, die erst nach Schwarz' Tod entstanden, widersprechen der Abfolge von einfachem Licht und einfacher Geschlossenheit. Es wäre auch eine Veränderung der Konzeption des Baues, die oft als zu nüchtern empfundene Altarwand schmückend zu gestalten, d.h. dem Bau einen Abschluß zu geben.

52-58 1951, Düren, St. Anna (Kat.Nr.26)

S224

-234

Etwa gleichzeitig mit dem endgültigen Entwurf für Andernach entstanden die Wettbewerbspläne für Düren. Aus einem dieser Pläne ging der ab 1954 ausgeführte Bau hervor. Da Plan und Ausführung sich nicht sehr wesentlich unterscheiden, soll bei der Analyse vom bestehenden Bau ausgegangen werden.

Außenbau

Die Kirche wird von drei Seiten mit einer hohen, ungegliederten Hausteinmauer umschlossen. Altar- und Ein-

gangsseite sind nicht erkennbar. An der Ostseite ist ein Lebensbaummotiv, das in der Wand wenig betont erscheint und an die Seite verschoben ist. Am Außenbau wirkt es eher dekorativ als einen "Ort" bestimmend. Den thronenden Christus der Nordwand würde man aus ikonologischen Gründen vielleicht mit einer Eingangsfassade verbinden. Tatsächlich befindet er sich hier im Bereich des Altares. Selbst an der vielgestaltigen Südseite der Kirche mit ihrer großen Fensterwand erkennt man den Altarort nicht. Schon einmal hatte Schwarz einen ähnlichen L-förmigen Bau geplant, den Entwurf "Mauer" für Heilig Geist in Aachen von 1928.⁶⁵⁵⁾ Dort führte der Eingang über den kürzeren Arm, während es in Düren umgekehrt ist. Ein hervorgehobener Eingang fehlt in St. Anna. Nur unscheinbare, kleine Türen führen an den Seiten in den Innenraum. Der Eindruck des Geschlossenen dominiert.

Innenraum

Der Innenraum umfaßt drei Bauteile: den Hauptraum, den Querschiffarm als Werktagskirche und das Seitenschiff als Pilgerkirche. Haupt- und Querschiff umgeben L-förmig das niedere Seitenschiff. Alle Raumteile haben einen gemeinsamen neutralen grauen Fußboden. Die Wände sind unterschiedlich: An drei Seiten umschließt die unverputzte Bruchsteinmauer aus rötlichem Sandstein den Raum. Die vierte Seite des Hauptraumes, die andere Längswand, ist dagegen weit geöffnet. Sie besteht aus Betonstäben und Glas. Die Decke mit ihren kräftigen, gekreuzten Betonbindern setzt sich ihrerseits deutlich von beiden Wänden ab.

Die Raumteile und die unterschiedlichen Elemente bewirken ein vielfältiges Erscheinungsbild aus starken Gegensätzen. Es steht der Hauptraum gegen das niedere Sei-

tenschiff, das Licht gegen das Dunkel, der Bewegungszug der rhythmisch gegliederten Beton-Glas-Wand gegen die in sich mosaikartig belebte, als Ganzes aber statische Bruchsteinwand. Dazu kommt die kräftige Bewegung der richtunggebenden Betondecke nach vorne. Diese Gegensätze erlebt man besonders deutlich, wenn man über das Seitenschiff in den Hauptraum gelangt.

Neben dieser elementaren Sprache des Baues gibt es andere, kompliziertere Zusammenhänge, die über die Gegensätze der Elemente hinausweisen. Das Seitenschiff verbindet sich in seiner Betonarchitektur mit der Fensterwand darüber zu einem gemeinsamen Baukomplex, der wie ein Fremdkörper im Raum erscheint, wie ein Bauteil, der eingeschoben ist in den von der Bruchsteinmauer umschlossenen Bezirk. Bezeichnenderweise ist die Bruchsteinwand am Ansatz der Beton-Glas-Wand schräg aufgebrochen. Für den Eindruck des "Fremdkörpers", des Eingeschobenseins, ist wichtig, daß der Betonbau den L-förmigen Gesamtbau zu verstellen scheint. Man erkennt zwar durch das niedrige Seitenschiff hindurch, daß der Hauptraum sich seitlich des Altares erweitert, doch überblickt man nicht dessen Form und Abschluß. Der Beton-Glas-Bau scheint also einen größeren, von der Bruchsteinmauer umschlossenen Raum zu verunklären. Die beherrschende Stellung des Betonbaues im Raum läßt das Schiff beinahe nur wie einen Umraum für den Betonteil erscheinen.

In diesem Zusammenhang gewinnt die Decke eine besondere Bedeutung. Die gekreuzten Betonbinder verbinden die gegensätzlichen Wände aus Beton und Bruchstein brückenhaft zu einer Einheit. Außerdem orientieren sie den Hauptraum durch ihre Bewegung nach vorne. Sie geben ihm eine Achse. Der Hauptraum wird also durch die Decke ent-

scheidend aufgewertet. Zusätzlich kommt ein Ziel für die Bewegung hinzu: der gemauerte Lebensbaum hinter dem Altar. Durch ihn erhält der Altar einen festen Ort. Ohne die betonende Decke und den Lebensbaum stünde der Altar unbestimmt in der Ecke eines weiten, unklaren Raumes. Vom Querhaus aus, wo der "Ort" des Altares durch kein Ziel festgelegt ist, steht der Altar nur im Knickpunkt einer abgeänderten Bewegungsrichtung. Von dort her wird er also in seiner Bedeutung etwas gemindert. Bemerkenswert ist, daß Schwarz in den Vorentwürfen auch für das Querhaus ein Ziel festlegen wollte in Form einer Fensterrose.

Auch war Schwarz lange Zeit unschlüssig, ob er die Decke flach auflegen oder die Betonbinder hervortreten lassen sollte. In einem Brief an den Bauleiter Rudolf Steinbach vom Januar 1954 schreibt er: "Wir müssen jetzt sehr schwerwiegende formale Entscheidungen fassen. Die eine ist die, ob wir den Bau mit einer ebenen Decke ohne Rücksicht auf die darüberliegende Konstruktion abschließen, wobei der Fluß des Raumes klar hervorkäme, oder ob wir die Betonbinder sichtbar machen, wobei die Konstruktion klar hervorträte."⁶⁵⁶ Hier geht es ihm also nicht um den vorhin beschriebenen formalen Sinn dieser Betondecke als Betonung und axiale Orientierung des Hauptraumes. Entscheidend war für ihn, die Decke als ein selbstständiges konstruktives Bauelement hervorzuheben. Diese Zielsetzung ist bezeichnend für die stilistische Gestaltungsweise der folgenden Gruppe. (s.u.S.243).

Wiederaufnahme von Gestaltungsformen der zwanziger Jahre

Der geschlossene kubische Außenbau ohne Fassade, die Proportionsverhältnisse zwischen Bau, Turm und Nebengebäude erinnern an frühe Entwürfe. Auch die einseitige

Öffnung des Baues ist bei den ersten Entwürfen für die Fronleichnamskirche und dem Entwurf "Mauer" für Heilig-Geist in Aachen vorgeprägt. Selbst ein scheinbar so unwichtiges Detail wie die drei Kreuze über der "Fassade" des Entwurfs "Mauer" erscheint beim entsprechenden Wettbewerbssentwurf für Düren wieder.

Allerdings ist hier die kubische Geschlossenheit des Außenbaues nicht die eines Körpers, sondern nur umhürdende Mauer. Das Innere ist nicht Hohlraum, sondern es wird bestimmt durch die Zusammensetzung gegensätzlicher Elemente. Hier werden sogar gewissermaßen zwei Baukomplexe ineinandergestellt. Das Seitenschiff ist nicht, wie früher, dem Laienraum untergeordnet, sondern dem von der Mauer umgürteten Bauganzen. In den zwanziger Jahren wurde - aufgrund des Denkens in Körpern - jeder Bauteil für sich gesehen, etwa beim Entwurf "Mauer", und einer Bedeutungsordnung folgend aneinandergereiht. In Düren sind, trotz gegensätzlicher Elemente, alle Teile zu einem gemeinsamen Komplex zusammengefaßt; die Elemente greifen ineinander. Andererseits ist die ehemalige Raumbereichstrennung durch Lichtkontraste hier wieder aufgenommen. Auffallend ist, daß Düren asymmetrisch angelegt ist, ein Merkmal der frühen Entwürfe und seit Fronleichnam nicht mehr beobachtet. Der hohe Hauptbau und der niedrige Nebenbau veranschaulichen hier jedenfalls - im Unterschied zu den zwanziger Jahren - keine Bedeutungsordnung. Erstens fehlt eine auffallende Unterschiedlichkeit der Dimensionen wie etwa bei der Fronleichnamskirche. Zweitens hebt die Asymmetrie in Düren die Bedeutung des Hauptbaues sogar eher etwas auf. Jedenfalls hat die Asymmetrie der frühen Entwürfe niemals den Zweck gehabt, den Baukörper selbst zu sprengen. Dies ist aber in Düren der Fall. Die Fensterwand ist in den

klaffenden Hauptbau eingeschoben, ist nicht dessen Ausschnitt wie beim Entwurf "Mauer".

Symbol

Was dieser Bau symbolisch darstellt, hatte Schwarz schon im Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf (1951) geschrieben: "Es wird ein Stück Land umhürdet und als heiliger Erdteil besiedelt. Es werden in ihm heilige Stätten eingegründet und über ihm hohe und niedere Räume geschaffen, derart, daß sich das Volk bald hier, bald dort versammeln kann, aber alles bleibt durch die geschlossene Umfassungsmauer und den sich durch den ganzen Erdteil ersichtlich hinziehenden Boden zur Einheit zusammengefaßt. Der Entwurf versucht gleichsam, heilige Landesplanung zu betreiben."

Damit wird verständlich, warum Schwarz für den "Fluß des Raumes" eine flache Decke vorzog. Hier sollten annähernd gleichwertige Raumteile zusammengefaßt werden, und eine neutrale Decke sollte sie, gewissermaßen als Pendant zum Fußboden, überspannen. Das Hauptschiff wäre so wahrscheinlich weniger betont, weniger für sich ausgegrenzt gewesen, es wäre noch mehr als Umraum für den inneren Bezirk, die Wallfahrtsstätte, erschienen.

Das Bild der "Raumplanung" erwähnt Schwarz auch noch in seinem Buch "Kirchenbau" von 1960, also einige Jahre später. Dort aber eher nebenbei. Sehr bald überlagerte nämlich ein neues Bild den alten Gedanken. Es steht zwar nicht im Widerspruch zu ihm, betont aber einen bestimmten Aspekt davon. Die "geschlossene Umfassungsmauer", ⁶⁵⁷⁾ die Umhürdung, wurde jetzt zum beherrschenden Bild. In ihr sollte "Bergung" sein. Inspiriert durch die mächtige Bruchsteinmauer dachte Schwarz zunächst an

eine Burg.⁶⁵⁸⁾ Später kam ein weiteres modifiziertes Bild hinzu, nämlich die Assoziierung der Bruchsteinmauer mit einem Mantel, genauer mit einem Schutzmantel.⁶⁵⁹⁾ Diese beiden Gedanken blieben bis zuletzt gleichrangig nebeneinander bestehen, wobei der eine, die Burg, "die unsägliche Treue Gottes, sein immerwährendes Dasein, den Fels auch, auf den er seine Kirche gebaut hat",⁶⁶⁰⁾ bedeutete. Der Gedanke des Bergens war der "Schutzmantel", "die Erklärung der Mutterliebe aus der ewigen Güte..."⁶⁶¹⁾

Die anschauliche Assoziation des Kastellhaften und auch des Mantels konnte ohne Mißverständnisse auch in die Sekundärliteratur eingehen. Der ursprüngliche Gedanke der Siedlung, der "heiligen Landesplanung",⁶⁶²⁾ gewann dagegen nicht die gleiche Verbreitung. In seiner späteren Beschreibung wurde die Siedlung etwas bescheidener und vorsichtiger eine Stadt genannt: "Wir konnten eine rechte Raumplanung betreiben, beinahe möchte ich sagen einen Städtebau..."⁶⁶³⁾ Was Schwarz mit seinem Gedanken der Raumplanung meinte, schrieb er 1960 in "Kirchenbau": "Wir konnten jeder Kultstätte ihren angemessenen Raum geben, die Taufe, die Beichte, die Stelle der Annaverehrung wurden zu Stadtteilen einer heiligen Stadt."⁶⁶⁴⁾ Für St. Anna hieße dies aber, die Stadt befindet sich vor allem in dem niedrigen Seitenschiff, wo sich alle die genannten Kultstätten sammeln. Das Ganze kann kaum damit gemeint sein. Und das bedeutet wiederum, daß diese symbolische Bedeutung auf die formale Gestaltung des Baues wenig Einfluß hat, d.h. sich architektonisch in ihm nicht veranschaulicht. Die Vorstellung der Stadtplanung gewinnt bei Schwarz in den späteren Kirchen allerdings allmählich auch architektonisches Gewicht, worauf noch hinzuweisen sein wird: z.B. bei Aachen. Bonifatius,⁶⁶⁵⁾ Essen: Antonius,⁶⁶⁶⁾ Wien:

St. Florian.⁶⁶⁷⁾

-48 Nach dem Erläuterungsbericht war es hier die umfangreiche Aufgabenstellung, die zu dieser "Raumplanung" führte.⁶⁶⁸⁾ Eine solch große Aufgabe war Schwarz bis dahin erst einmal erteilt worden, nämlich im Auftrag für Milwaukee (Kat.Nr.8). Tatsächlich ist manches davon noch in einem der Wettbewerbsentwürfe für Düren (Variante A) wiedererkennbar: Kreuzform, Proportion, Dachgestaltung. Beide Entwürfe haben mit "Raumplanung" allerdings nichts zu tun.⁶⁶⁹⁾

Der Gedanke der Raum- oder Stadtplanung ist der profanen Tätigkeit von Schwarz entlehnt. Nacheinander war er Generalplaner für Lothringen, Leiter des Wiederaufbaus von Köln und schließlich Lehrstuhlinhaber für Städtebau in Düsseldorf. In der Zeit, als die Annakirche in Düren geplant und gebaut wurde, erhielt er hohe Auszeichnungen für seine städtebaulichen Leistungen. Es ist daher keineswegs zufällig, wenn Schwarz auch den Kirchenbau, der bei ihm selbst "Welt" symbolisiert,⁶⁷⁰⁾ in diesem Sinne interpretiert. Das neue Verständnis eines auf mehrere Funktionen erweiterten Sakralbaues, das bereits am Anfang, S.218 ff. erwähnt wurde, könnte daher ebenfalls seine Erklärung aus dem profanen Tätigkeitsbereich von Schwarz erhalten. Theoretische Hinweise dafür gibt es allerdings nicht. Im späteren Kirchenbau gewinnt der Gedanke jedoch mehr an Gewicht, sowohl hinsichtlich der formalen Gestaltung als auch der Interpretation durch Schwarz.⁶⁷¹⁾

Rezeption

St. Anna gehört neben Fronleichnam in Aachen zu den bekanntesten Kirchen von Rudolf Schwarz und fehlt in keiner Publikation, die sich dem deutschen Kirchenbau

nach 1945 widmet. In erster Linie betonte man den mächtigen, geschlossenen, burgartigen Außenbau mit seiner sorgfältig errichteten Bruchsteinmauer.⁶⁷²⁾ Im Innern überzeugt die Anordnung der drei Räumlichkeiten zu einem Ganzen und gleichzeitig jedes mit eigenem Bereich (Hauptkirche, Werktagskirche, Pilgerkirche).⁶⁷³⁾ Auch die "Ursprünglichkeit" der Bauelemente und ihr Zusammenwirken als eine wesentliche künstlerische Aussage des Baues wurden beobachtet.⁶⁷⁴⁾ Die effektvolle Spannung zwischen dunkler Pilgerkirche und heller Hauptkirche hatte man dramatisch empfunden.⁶⁷⁵⁾ Anders als bei Fronleichnam in Aachen, das wegen seiner "Leere" zu vielem Mißverständnis führte,⁶⁷⁶⁾ gibt es für St. Anna nur Lob.⁶⁷⁷⁾ Das hat seine Ursache nicht nur in der gewandelten Zeit, die bereitwilliger moderne Formen, Materialien und ornamentale Askese aufnahm. Es liegt auch an der Unterschiedlichkeit der Bauten selbst.

S25

In Fronleichnam muß man zunächst ohne jede bildliche Assoziationen die Verhältnisse, die Kontraste, die verhaltene Bewegung von einem Standpunkt aus auf sich einwirken lassen. In Düren kann man umhergehen, man erfährt eine Fülle von Eindrücken an verschiedenen Standorten, man assoziiert die Burg, die Umhüllung, man läßt sich von der dramatischen Lichtwirkung beeindrucken, läßt sich überraschen, mitziehen. Bezeichnend ist, daß umhergehende Personen in Düren durchaus positiv empfunden werden, während sie in dem strengen festgelegten Raum von Fronleichnam störend wirken.

6. Die 2. Gruppe: Darstellung des Themas durch elementare Gegensätze

Zu dieser Themengruppe gehören vor allem vier Entwürfe aus den Jahren 1952 und 1953. So unterschiedliche Plankonzeptionen wie die Vorentwürfe zu St. Joseph in Köln-Braunsfeld, die Marienkirche in Frechen und die Michaelskirche in Frankfurt haben eines gemeinsam: sie stellen die Altarrückwand dem Laienraum deutlich gegenüber. Verbunden werden sie durch formale Ähnlichkeit der Wandstruktur und, meist noch deutlicher, durch die Decke. Auch für diese Gruppe findet sich ein Vorläufer in den dreißiger Jahren, nämlich der Entwurf "C" für Hanau.⁶⁷⁸⁾

60 1952, Köln-Braunsfeld, St. Joseph, Wettbewerbsentwurf "A" (Kat.Nr.28)

Der Entwurf wirkt nach außen, ähnlich wie schon der Wettbewerbsentwurf zur Anglikanischen Allerheiligenkirche,⁶⁷⁹⁾ wenig architektonisch. Die Seiten mit ihrem durchlaufenden abschließenden Bogenmotiv scheinen an beliebiger Stelle unterbrochen. Im Unterschied zur Anglikanischen Allerheiligenkirche endet hier die Bogenreihung mit halben Bögen.

Der Innenraum besteht aus zwei unterschiedlichen architektonischen Komponenten. Die eingrenzende Wand mit ihren Kreismustern als Öffnungen setzt sich deutlich gegen einen inneren Bauteil ab, der durch Stützen und eine betonte, rhythmisch gewellte Decke gebildet wird. Die Decke stößt bezeichnenderweise nur seitlich an die Außenwände an, während sie von den Stützen anschaulich nicht nur getragen wird, sondern mit ihnen verbunden ist. Ihre Rhythmisierung leitet den Blick

nach vorne zum Altar. Dagegen zeigt das Fenstermuster an den Wänden keine nach vorne führende Bewegung. Trotz seiner abwechselnden Lage oben und unten in den Jochen bezeichnet es eigentlich jeweils Schwerpunkte, die über die ganze Wand ausstrahlen. So dient es der Wand eher als Schmuck, als daß es theamtische Funktion hätte.

Das Thema dieses Raumes - das Verhältnis Altar-Laienraum - ergibt sich also aus der Gegenüberstellung verschiedener Bauelemente, die durch die Bewegung der Decke verbunden werden. Die flache, gemusterte Altarrückwand setzt sich ab gegen den gerüsthafte inneren Bauteil von Decke und Stützen, der daher den eigentlichen Laienraum ausmacht. Dieser Bauteil ist umgeben von der äußeren Schale der durchmusterten Wand, zu der wiederum die Altarrückwand mit ihrem konzentrischen Fenstermuster vergleichbar ist. Die Altarrückwand ist aber auch Ziel der Bewegung der Decke, so daß sich beide Elemente am Altar zu einem zusammenhängenden Ganzen verbinden, ohne doch ihre Eigenständigkeit aufzugeben.

1952, Köln-Braunsfeld, St. Joseph, Wettbewerbsentwurf
"B" und Ausführung (Kat.Nr.28)

61

Der Wettbewerbsentwurf B, der ähnlich ausgeführt wurde, zeigt außen eine gereimte Fenstergliederung, die zu einer Seite hin beliebig verlängerbar erscheint. Auf der anderen Seite kennzeichnet sie, zu einem Kreuz erweitert, die Chorstelle. Die Wandgliederungen sind außen und innen identisch. Der Laienraum wird umgeben von einer Abfolge von Wandfeldern, die wie Stellwände aussehen. Sie scheinen nichts zu tragen, denn der Fensterkranz darüber schafft eine Zäsur zwischen ihnen und der Decke. Diese Zäsur reicht seitlich

des Altares zum Boden herab und trennt so den Laienraum auch von der Altarrückwand. Diese erscheint dadurch als ein Gegenüber zum Raum. Die Verbindung zwischen den getrennten Teilen schafft die gefaltete Decke als eigenwertiger rhythmisierter Teil. Der Altar selbst steht im Bereich der Zäsur zwischen beiden Raumteilen. Sein unmittelbarer Bezug sind die seitlichen Fenster. Er bezieht sich aber auch auf die Rückwand, womit er seinen festen Ort im Raum erhält. D.h. er ist einerseits aus dem durch die Wände gebildeten Raum herausgenommen, andererseits sein Ziel.

Die Fenster dieses Entwurfs unterscheiden sich wesentlich von den bisherigen Fenstern. Sie haben sich, miteinander verbunden, zu einem selbständigen architektonischen Element - als Lichtfeld - aus der Wand herausgelöst. Trotz ihrer Funktion als Zäsuren zwischen Wandteilen sind sie doch keine bloßen Lücken bzw. Fehlstellen. Hier zeigen sie deutlich als "Zäsur" ein "Dazwischen" an. Sie weisen eine eigene Musterung aus. Die Fenster sind also nicht nur Betonung und Abhebung der Decke und der Altarrückwand. Da sie in formalem Bezug zum Altar stehen, kann in diesem Falle vielleicht einmal eine symbolische Deutung begründbar sein, ohne daß sie bei Schwarz vorformuliert wäre. Man könnte die Zwischenstellung des Altares, d.h. die "Schwelle" zum "Oben" bzw. Jenseits hier wörtlich interpretiert sehen, denn auch die Fenster bilden ein Zwischen, zwischen unten und oben, dem Innenraum und dem Licht - bei Schwarz fast immer auch ein Hinweis auf das Jenseits.⁶⁸⁰⁾

Der ausgeführte Bau muß dagegen etwas anders interpretiert werden. Grundsätzlich vergleichbar ist die verbindende Funktion der gefalteten Decke. Der Altar aber rückt aus der Fensterachse näher zur Rückwand. Die Fensterreihe endet nicht am großen Altarfen-

ster, sondern geht darüber hinaus. Das liegt daran, daß sich die wabenartigen Betonrahmen der Fenster deutlich von den senkrechten Stäben der großen Altarfenster abheben, während sie im reicheren Stabwerkmuster des Wettbewerbssentwurfs unbetont blieben. Auch die Decke wurde im einzelnen verändert. Die ursprünglich tief herabreichenden Deckenbinder fehlen in der Ausführung. Dadurch vergrößert sich jetzt der Zusammenhang von Altarrückwand und Decke. Beide bilden eine Einheit. Thematisch bedeutet das, daß der durch die Fenster abgetrennte Laienraum in der Längsrichtung überwölbt wird von einer rhythmischen Bewegung zwischen Altarrückwand und Eingangswand, zwei symbolischen Orten bei Schwarz.

Meistermann hat die Kirche neu ausgemalt und ihre Thematik noch einmal verändert. Die Decke hat jetzt eine eigene Umrahmung bekommen, so daß sie sich auch von der Altarwand abhebt. Der untere Raum einschließlich der Fenster ist dadurch sehr stark vereinheitlicht. Die Fenster bilden zwar Lichtbereiche, aber sie bezeichnen weniger einen "Ort". Die tektonischen Teile sind durch dünne weiße Streifen jeweils zusätzlich konstruiert, so daß sie eher dekorativ wirken als statisch. Der gesamte Raum erscheint wie aus großen papierernen Flächen zusammengesetzt, wobei die Decke aufgefaltet ist. Im Sinne von Schwarz ist diese Veränderung sicherlich nicht, wenn sie auch in ihrer Art eine bemerkenswerte Lösung ist. Der Grund für die Veränderung war die Decke, die als zu schwer lastend empfunden worden war.

S191 1952, Frechen, Maria Königin (Kat.Nr.29)
-198

Das prägnanteste Beispiel dieser Gruppe ist die Marienkirche in Frechen. Der Innenraum des T-förmigen Bau-

es besteht aus zwei Teilen: dem Laienraum, dessen Wände vor dem Altarbereich abbrechen, steht eine Stirnwand entgegen von der ganzen Breite des Querschiffes. Dazwischen ist der Bau geöffnet. Die Verbindung zur Altarrückwand erfolgt durch die Decke. Der Blick wird nachdrücklich nach oben und vorne gelenkt, indem das Dach etwas zur Stirnwand ansteigt und die schmalen Holzbretter der Deckenverkleidung die Achse markieren, die dort hinführt.

Die inhaltliche Besonderheit dieses Baues ist, daß der Blick nicht in erster Linie auf den Altar gelenkt wird, sondern auf den Scheitel der Apsis dahinter. Andererseits ist dort die dunkelste Stelle des Raumes, während der Altar im Lichte steht und zu seiner Betonung eine kleine Apsis hat.

Auch hier mag, wie schon beim Entwurf "B" für Braunsfeld (S. 245), der Hinweis auf den möglicherweise symbolischen Sinn dieser Konzeption berechtigt sein. Man braucht sich nur wieder daran zu erinnern, daß Schwarz seine Räume niemals christozentrisch verstanden wissen wollte, sondern auf das Jenseits hinweisend.⁶⁸¹⁾ Diese Erklärung könnte verständlich machen, weshalb die Blicke der Menschen nicht nur auf den Altar gelenkt werden, sondern viel stärker noch auf das Dahinter und Darüber. Die kleine Apsis schafft ihrerseits den Bezug zwischen Altar und jenem "Ort" oben.

Dieser Bau verzichtet auf alle Bereicherungen und Komplizierungen, die die letzten Beispiele gezeigt haben. Seine Thematik drückt sich anschaulich nur in der Sprache der Grundelemente aus. Insofern stellt er am klarsten dar, was das Merkmal dieser Entwurfsgruppierung ist.

In St.Michael ist die Wand zum erstenmal bei Schwarz gekrümmt. Sie erhebt sich über elliptischem Grundriß mit zwei Konchen seitlich des Altares. So scheint der Innenraum von biegsamen und "faltbaren" Wänden eingehürdet. Die farbig abgehobenen Stützen in der Wand wirken, vor allem im Altarbereich, wie Knickstellen zum "Auffalten", andererseits bilden sie das durchgehende Gerüst vor allem des Laienraumes; beide Bereiche unterscheiden sich also etwas in dem Verhältnis der Stützen zu den Zwischenfeldern. Diese sind bis auf schmale Öffnungen unter der Decke zugemauert. Altarraum und Laienraum setzen sich gegen die Decke deutlich ab, so daß der Raum - in dieser Beziehung vergleichbar mit dem frühen Bremer Entwurf - als eingehürdet erscheint.

25,26

Zur unterschiedlichen Wandkonzeption von Altar- und Laienraum kommt hinzu, daß die Altarrückwand aufgrund der anschließenden Querarme größer als die eigentliche Apsis ist. Sie erscheint als eine breite, dem Laienraum gegenüberstehende, in die Querarme reichende Stirnwand. Da aber die Apsis die Ellipse des Gesamtbaues zu Ende führt, schafft sie den Bezugszusammenhang von Altar und Laienraum. Die Thematik des Raumes entsteht also aus der Gegenüberstellung - und zugleich dem Zusammenhang - von schmalem Laienraum und breiter, etwas anders strukturierter Altarrückwand. Im Unterschied zu den bisherigen Bauten dieser Gruppe wird der Zusammenhang des Ganzen nicht durch eine Bewegung in der Decke veranschaulicht, sondern durch die gemeinsame elliptische Grundform, die die Teile zusammenbindet.

Symbol

Bei dieser Kirche läßt sich manches auch über das Symbol bei Schwarz veranschaulichen. Spätestens seit der Interpretation der Annakirche in Düren ist die Vielzahl der symbolischen Bilder, die Schwarz sogar einer Kirche allein zusprechen kann, beinahe unübersichtlich geworden. In Zukunft wird fast jede Kirche ähnlich viele und mehr Bilder auf sich beziehen. Deshalb soll an dieser Stelle versucht werden, die Symbole so zu ordnen, daß verständlicher wird, warum eine einzige Kirche mehrere symbolische Aussagen haben kann.

Voraussetzung ist Schwarz' Auffassung, daß Form etwas bedeutet, ganz gleich ob dies dem Künstler bewußt ist oder nicht: "Es gibt... keinen Bau, der nicht, abgesehen davon daß er dienlich ist, keine Bedeutung hätte. Mit dem ersten Strich, den der Baumeister an seinem Entwurf tut, eröffnet er eine Gestalt. Es gibt keinen Bau, der keine Gestalt hätte, und es gibt keine Gestalt, die keine Bedeutung hätte, also nicht symbolisch wäre. Ein Symbol ist aber nichts, was man der Architektur nachher antun, andenken, anreden könnte."⁶⁸²⁾ Daher muß dem Architekten von Anfang an klar sein, welches Bild für seine Aufgabe das geeignete ist: " Die Frage lautet nicht: 'Bild oder kein Bild?' - sondern 'welches Bild?'"⁶⁸³⁾ Ganz besonders ist der Kirchenbau "ein Ins-Werk-Setzen großer Bilder."⁶⁸⁴⁾

So sehr diese Sätze eine allgemeine Vorstellung von Schwarz wiedergeben, so sind sie doch besonders typisch für die fünfziger Jahre. Entscheidend für ihre Zeitbedingtheit ist das Wort "Bild". Es präzisiert etwas, was bisher vornehmlich "Zweckfrei" sein sollte. Der Akzent scheint sich eindeutig auf das individuelle Symbol verlagert zu haben. Zumindest fehlen in früheren Konzep-

tionserläuterungen solche Hinweise auf individuelle Bildgestalten.

Fast jeder künftigen Gestalt kommt ein Bild zu. In Düren beispielsweise war es das Bild des Geborgenseins in der "Burg" oder im "Schutzmantel". Solche individuelle, auf einen Bau beziehbare Bilder sind es, die Schwarz in Zukunft vor allem zu gestalten sucht. Es ist dabei gleichgültig, daß sich einzelne Bilder, wie das "Bergen", öfters wiederholen.

Die anderen bisherigen, allgemeineren symbolischen Aussagen sind deswegen nicht verlorengegangen. Sie finden sich gleichfalls an jedem Bau wieder. Alle zusammen bedingen die verwirrende Vielfalt der Bilder. In Wirklichkeit aber handelt es sich um Symbole verschiedener Ebenen. Es können insgesamt drei Ebenen symbolischer Bedeutung unterschieden werden; sie lassen sich an der Michaelskirche besonders gut aufzeigen.

Als S y m b o l e e r s t e r E b e n e zählen Gestaltungen, die alle Kirchen von Schwarz betreffen. Das Gemeinsame aller Kirchen ist, daß sie aus der Komposition symbolischer Orte entwickelt werden: "der Raum der Gemeinde, die Stelle des Altars und dahinter die Gegend des schlechthin Offenen."⁶⁸⁵ Die drei Orte symbolisieren - nach Schwarz - die Trinität. So ist also jede Kirche Raum der Trinität. Damit begnügt sich Schwarz aber noch nicht. Er sucht die Beziehung der symbolischen Orte zueinander und sieht als eigentliches gestalterisches Thema das symbolische "Geschehen" im Kirchenraum: "Damit ... ist dem Baumeister eine Aufgabe gesetzt, die weit über das Zweckhafte hinausreicht, denn die Darstellung dieser Gliederung [in drei Orte des Raumes] mag man sie noch so sehr in der Andeutung verhalten,

ist eine theologische Tat, da jede dieser drei Gegenden einen theologischen Sinn hat. Die Gegend des Offenen ist der Quellort des Raums im entzogenen Jenseits, der Wohnort des Vaters; die Stelle des Altars ist die Schwelle des ewigen Übergangs, wo der Sohn Mensch wird; der Raum der Gemeinde, der Wohnort des im Volk innewirkenden 'anderen Trösters', des Heiligen Geistes, und zwischen diesen Orten ist ein beständiger Vollzug hinüber und herüber."⁶⁸⁶) Diese Beziehung zwischen den theologischen Orten wurde Grundthema der Entwürfe der fünfziger Jahre und bildet auch die Basis der Analysen vorliegender Arbeit. In gewisser Beziehung kann man diese Ebene des Symbols aber auch als die älteste bei Schwarz bezeichnen. Entfernt man aus diesem Symbol das "Geschehen", so findet man sich in der Gestaltungsweise der zwanziger Jahre wieder: dramatisch unterschiedene "Orte" ohne Bewegungszusammenhänge. Noch wichtiger ist aber für jene Zeit, daß die Bauten als Ganzes ein einziges Symbol zeigten: Abstraktion, Stereometrie. Jede Kirche ordnete sich diesem Symbol unter. Insofern gehörte auch der Außenbau damals in die erste Ebene der Symbolik bei Schwarz. Wieder zeigt sich deutlich, daß formaler Stil und Gedanke bei Schwarz miteinander eng verflochten sind.

Für die Michaelskirche wurde die Beziehung der "Orte" bereits beschrieben. Darüber hinaus weist sie noch eine andere Beziehung auf, die ebenfalls in die erste Symbolebene gehört, obwohl sie nicht in jeder Kirche realisiert wurde, was aber möglich wäre. Es ist die Beziehung zwischen den beiden Gegenpolen der Ellipse, Taufe und Altar. Die Taufe bezeichnet "Eingang", der Altar "Übergang" oder, wie Schwarz bei der ähnlichen Linzer Kirche sagte: "die Stelle der menschlichen Wiedergeburt

und die der göttlichen Fleischwerdung beantworten
sich."⁶⁸⁷⁾ Schon der Bremer Entwurf von 1938 hatte diese
Thematik veranschaulicht, und sie wird auch später
wichtig bleiben, sogar bei rechteckigen Bauten, z.B.
Aschaffenburg.

Diese Ebene der Symbole manifestiert sich in beinahe jedem Entwurf von Schwarz nach dem zweiten Weltkrieg. Dennoch nimmt er niemals Bezug darauf, wenn er seine Kirchen interpretiert. Daß die Kirchen in der Darstellung des Verhältnisses der Orte zueinander eine Entwicklung zeigen, war Schwarz offenbar nicht bewußt. Sie ist also eher Teil der stilistischen Entwicklung.

Die zweite Ebene der Symbole teilt die Kirchen in einzelne Gestaltungsgruppen auf, gilt also nicht mehr allgemein für jede Kirche: "Es sind ... die großen Gestalten ausfindig zu machen, unter denen die Menschengemeinde Gott begegnet."⁶⁸⁸⁾ Sechs Grundgestalten hat Schwarz in seinem Buch "Vom Bau der Kirche" symbolische Bedeutung gegeben, als heilsgeschichtliche "Zustände" der "Menschengemeinde": Ring, offener Ring, Kelch, Weg, Wurf, lichtetes Gewölbe. Sie haben sich unmittelbar aus der Beziehung der "Orte" der ersten Ebene entwickelt, betreffen jetzt aber die Gesamtgestalt, d.h. sie sind von einer Thematik innerer Bezüge auf das Ganze übergegangen.

Die Michaelskirche entspricht in ihrer kreuzförmigen Grundgestalt dem "offenen Ring" (s.o.S.194). Schwarz bezog sich in seiner Interpretation der Kirche selbst darauf: "Ich weiß natürlich, was uns bei dem Entwurf der Kirche vorschwebte, und es war tatsächlich der Gedanke des 'offenen Rings'".⁶⁸⁹⁾ Damit ist jener Zustand der Menschheit gemeint, bei dem sie gewahrt wird, daß Christus da war, und fortgegangen ist und daß sein Platz in Krei-

se jetzt leer ist, d.h. in einer Richtung aufgebrochen, offen ins "Jenseits".⁶⁹⁰⁾ Durch die zur Apsis verschobenen Querarme wird der "Ring" deutlicher veranschaulicht als bei einem klar axialen, kreuzförmigen Grundriß. Der weit in die Vierung vorgezogene Altar ermöglicht es, von allen Seiten her zu zelebrieren. Dadurch kann Werktagsgottesdienst in den Querarmen gehalten werden. Der allseitige Zugang zum Altar entspricht auch dem besonders flexiblen liturgischen Bedürfnis des Bauherrn, einer Oratorianergemeinde. Lange vor der offiziellen Einführung der Zelebration des Priesters "ad versus populum" durch das 2. Vatikanische Konzil hatten die Oratorianer diese Form des Gottesdienstes praktiziert. Schwarz stand ihr allerdings nicht mehr so positiv gegenüber wie in den dreißiger Jahren. Eine neue Baugestalt und ihre Interpretation mußte gefunden werden, um diese Zelebration zu ermöglichen. Die Michaelskirche stellt diese Gestalt dar, wie aus der folgenden nicht direkt auf die Michaelskirche bezogenen Textstelle hervorgeht: "Der Priester hinter dem Altar bringt den ganzen Kirchengrundriß in Verwirrung. Er hat ja für die Gemeinde die großen Kirchengebete zu sprechen zum 'allmächtigen, ewigen Gott' durch 'Christus unsern Herrn'. Steht er diesseits des Altars, dann spricht er über die Schwelle hinweg in den offenen Ort. Steht er aber dahinter, dann müßte er sich eigentlich jedesmal zur 'Apsis' umwenden, aber dann hätte er den Altar im Rücken. Es bliebe also nur übrig, daß man dem Kirchenbau einen zweiten ewigen Ort beifügte, eine Gegenapside ganz am anderen Ende des Raumes, im Rücken des Volkes. Der Priester stünde in der einen, dem Ort des Aufgangs, und spräche über die ganze Gemeinde hinweg in die andere Apside, dem Ort des Niedergangs, und das Volk stünde zwischen den beiden

ewigen Orten und wäre eingewoben in das, was zwischen den beiden Orten hin- und widergeht. Das hat dann tiefen Sinn und ich mache es bei meinen Kirche oft so."⁶⁹¹⁾ Die Ellipse mit ihren Brennpunkten hat also ihre Bedeutung nicht nur auf erster symbolischer Ebene, sondern auch auf der zweiten.

Die Kirche als Ganzes mit ihrer schmalen Form und geschlossenen Mauern hat aber auch ihre Bedeutung auf d r i t t e r s y m b o l i s c h e r E b e n e . Diese Ebene bezieht sich auf die individuelle Bildgestalt eines Baues. Sie hat einen weitgehend literarischen Charakter und ist meist am Bau anschaulich schwer nachvollziehbar. In seiner Beschreibung der Michaelskirche von 1955 bezeichnete Schwarz sie selbst als einen "Bereich freier Poesie".⁶⁹²⁾ Erschwert wird die Anschaulichkeit dadurch, daß das dargestellte Bild einer zusätzlichen Bedeutungserklärung bedarf. Wenn etwa die umschließende Mauer der Annakirche in Düren an einen Mantel erinnern soll, so möchte Schwarz doch an einen bestimmten Mantel denken, nämlich den mütterlich bergenden Schutzmantel. Die Kirche soll also in erster Linie Bergung bedeuten. Daher widerspricht das Bild des "Mantels" auch nicht dem Bild der gleichzeitig genannten "Burg". Die Eigenart dieser symbolischen Ebene ist, daß die architektonische Gestalt gewissermaßen ein doppeltes Symbol ist, eine Bild eines Bildes. Diese komplizierte Symbolik, die nicht mehr ohne die Erklärung des Architekten verständlich ist, ist die eigentliche Symbolik der Kirchen der fünfziger Jahre. Schwarz faßt seine Kirchen demnach immer individueller auf. Daraus ergibt sich der Schluß, daß die drei Ebenen in ihrer Abstufung gleichzeitig eine Entwicklung bezeichnen. Entwicklung meint, wie immer bei Schwarz, eine

Verlagerung des Akzentes, nicht Entwicklung zu einem völlig Neuen. Bei den Entwürfen der zwanziger Jahre lag der Akzent auf der ersten symbolischen Ebene, in den dreißiger und vierziger auf der zweiten und in den fünfziger vornehmlich auf der dritten.

Dennoch sollen hier die Bilder der dritten Ebene nur in besonders eindrucksvollen Beispielen erwähnt werden. Erstaunlich oft begegnet man einer Gestalt, die "Bergung" symbolisieren soll. Schutz vor der Umwelt und Geborgenheit erscheinen als zentrales Thema bei Schwarz. Es zieht sich von Anfang an wie ein roter Faden durch das gesamte Werk.

Die Michaelskirche fügt den bisher gefundenen individuellen Gestalten des Bergens, dem Mantel und der Burg, eine dritte hinzu: die Schlucht.

Der Gedanke an die Schlucht "entstand aus einer Wanderung durch die Aareschlucht an einer Stelle, wo sich der Wegraum, dessen Boden von rinnendem Wasser bedeckt, der von starrenden Felsen umstanden war und nur hoch oben von einem schmalen Spalt offenen Himmels erhellt wurde, zu einer bescheidenen Breite weitete. Dort wurde die Wanderung durch Schluchten als eine allgemein menschliche Situation erkannt, und in St. Michael fand sie ihren baulichen Ausdruck. Die Wände ragen ohne jede Durchbrechung über die Menschen empor: Bergung im Innigen, inmitten einer rundum ragenden, bedrohlichen Welt, vorläufige Heimat unter dem Offenen, dessen silbernes Licht in oberster Zone hinabfällt"⁶⁹³⁾

Zum Verständnis dieses Bildes muß man hinzufügen, daß Schwarz die Kirche ursprünglich in unverputztem Bruchsteinmauerwerk ausführen wollte.⁶⁹⁴⁾ Außerdem plante er eine Glasdecke: "Dem Gedanken, daß der Bau eine nach oben offene 'Schlucht' bilden sollte, entspricht am

besten, den ganzen Innenraum mit einer Prismendecke zu überziehen."⁶⁹⁵) Da der Bau weder in Bruchsteinmauerwerk ausgeführt werden konnte noch nach oben offen ist, fällt es schwer, ihn als Bild einer Schlucht zu verstehen. Aber so wörtlich will Schwarz seine Bilder auch niemals verstanden wissen. Mit dem Hinweis auf die "menschliche Situation", einer Geborgenheit inmitten einer "bedrohlichen Welt", gibt Schwarz eine angemessene Hilfe zum Verständnis solcher literarischer Symbole. In einer späteren Erklärung dieser "menschlichen Situation" wurde der Sinn etwas abgewandelt. Ohne zu präzisieren begnügte Schwarz sich, daran zu erinnern, daß "die Wanderung durch Schluchten eine allgemein menschliche Situation" ist und fügte hinzu: "Sehr still ist es zwischen den hochragenden Wänden dieses Raums."⁶⁹⁶)

Die Bedeutung der Bilder ist also nicht determiniert, vielmehr soll ein Grundbild darauf hinlenken, was eine bestimmte Form aussagen kann. Diese Formen und ihre Bilder müssen genau sein, aber die Bilder dürfen niemals wörtlich verstanden werden. Alfons Kirchgässner, der Pfarrer von St. Michael, hatte bald nach Fertigstellung des Baues die Kirche zu interpretieren versucht und sie ein Schiff genannt. Zwar meinte er damit vor allem den Außenbau, aber Schwarz hat sich grundsätzlich gegen dieses Bild gewandt. Dabei ist allerdings auffallend, daß er allein vom Innenraum her argumentiert. Die Kirche sei keine Wegkirche, symbolisiere also keine Fahrt. "Wir sagten schon, daß das Schiff ein wirkliches und leistungsfähiges Bild sein kann, es meint die Befahrung gefährlicher Welt in einem verlässlichen Fahrzeug, meint die Fahrt, den Weg, das getreuliche Beisammensein der Besatzung. Aber das alles leistet unser Bau garnicht, er hat keine Wegform ... Das Bild des Schiffs trifft also auf dieses Bau-

werk nicht zu, und man darf es mithin nicht verwenden, denn man muß über architektonische Dinge genau sprechen."⁶⁹⁷⁾ Gelten läßt er allerdings die Vorstellung einer Burg, d.h. das "Bergen wertvollen Inhalts ... Schutz gegen das Feindliche."⁶⁹⁸⁾ Schwarz unterscheidet nicht eine mögliche Symbolik des Außenbaues von einer des Innern. Für ihn ist jeder Bau in seinem Sinne etwas Gesamtheitliches. Ein Bau, der im Innern kein Schiff ist, kann es also auch außen nicht sein.

Außenbau

Der Außenbau scheint im Formalen ohne besondere Ambitionen gestaltet zu sein. Er besitzt keine klare Eingangsfront, das Baumaterial ist in seiner Struktur belassen, - ohne daß damit wie in Düren eine eigene künstlerische Aussage geschaffen wäre - die Höhe der Kirche wirkt ohne vermittelnde Proportionen abrupt. Dabei hatte sich Schwarz bemüht, den Bau zumindest städtebaulich zur Wirkung kommen zu lassen. "Der Baukörper soll so angeordnet werden, daß seine gewaltigen Apsiden städtebaulich zur besten Wirkung kommen. Der Hauptkörper wird in Nord-Südrichtung gestellt, so daß er mit dem Hauptschiff und dem westlichen Querarm einen städtebaulichen Raum um die Straße bildet. Die drei Konchen der Chorpartie versprechen eine ebenso großartige Wirkung auf die von Norden her kommenden Kirchenbesucher."⁶⁹⁹⁾ Tatsächlich aber kann die Kirche auf dem engen Platz, ohne Akzent in einer Straßenflucht, keineswegs wie beabsichtigt städtebaulich zur Wirkung kommen.

Die Michaelskirche ist eine der vielen Kirchen von Schwarz, deren Außenbau in seiner künstlerischen Erscheinung Probleme aufwirft. Das liegt daran, daß er sich auf die elementare Struktur des Baues beschränkt, wobei diese sich aus der Thematik des Innern ergibt.

Wenn dieser Bau anschließend an die hier zusammengestellte thematische Gruppierung von Entwürfen besprochen wird, so mehr aus chronologischen und aus zeitstilistischen Gründen. Die thematische Einordnung ist dagegen weniger möglich. Da der Bau aber auch nicht eindeutig in eine andere Gruppierung einzureihen ist, möge er hier als Ausnahme hinzugefügt werden.

Die Kirche stellt eine Parabel dar. Die Wände sind durchwegs streng geschlossen. Die ins Unendliche weisende mathematische Form wird hier an einer "beliebigen" Stelle abgebrochen und durch eine Glaswand geschlossen, d.h. symbolisch offen gelassen. Der Hinweis ins Unendliche ist auch dadurch gegeben, daß die Mauern der Parabel etwas über diese Glaswand hinausreichen. Im Innenraum besteht ein starker Zug zur Altarstelle. Bereits die sich gegen den Scheitel verengende Parabelform konzentriert darauf. Der Altar steht aber nicht nur im Scheitel der Parabel. Die Altarstelle ist in ihrem Bereich auch andeutungsweise ausgegrenzt. So führt die Decke, die durch die längsgerichtete Struktur ihrer Bretterverkleidung auf den Scheitel zielt, nur bis zur Altarstelle, wonach sie hochgeklappt wird, d.h. optisch abbricht. Die erhöhte Stelle am Altar ist gleichzeitig Ort des Lichtes. Auch die Parabelwände unterscheiden sich geringfügig im Altarraum vom Laienraum. Während sie dort durch in der Mauer liegende Stützen rhythmisch gegliedert sind, bleiben sie im Scheitel ungliedert.

S211 Ähnlich wie in Frankfurt wird der Zug zum Altar durch geschlossene Wände gebildet, die einer auf einen Brennpunkt gerichteten mathematischen Grundform folgen.

111 Die Parabel war ausdrücklicher Wunsch des Bauherrn, der von dem fünften Plan des Buches "Vom Bau der Kirche"

beeindruckt war.⁷⁰⁰⁾ In der Parabelform veranschaulicht sich in der Vorstellung von Schwarz das Bild Christi, der mit ausgebreiteten Armen die Menschen empfangen möchte.⁷⁰¹⁾ "Im fünften Plan wird gezeigt, wie das Volk in das neue Land einzieht, das ihm bereitet ist. Es kommt in langem Zug aus der Ferne, hat seinen Weg beinahe beendet und erreicht jetzt das Ziel. Weit offen wartet der Himmel. Dort vorn sitzt der Herr, er breitet die Arme dem Zug entgegen....; der Altar ist die Stelle, wo er die Seinen erwartet."⁷⁰²⁾

"Nun meint das Volk, es sei heimgekommen, der Herr meint es auch. Diese offenen Arme werden sich schließen und Himmel und Erde werden sich einen. Doch der Herr zögert. Er schließt seine Arme nicht, obschon die Kirche jetzt da ist. Indem er ihr entgegenschaut, sieht er über sie hinaus in das Dunkel, und er sieht das Gericht. Weit hinten erblickt er das Portal, wo er abermals sitzen soll, um zu richten und zu scheiden."

"Da wird auch das Volk unruhig. Es schaut auf den Herrn, worauf wartet er noch? Hier ist doch der Weg zu Ende; hier ist doch das Licht, das während des ganzen Weges Richte und Ziel war, hier erfüllt sich die Hoffnung, die als einziger Trost das Volk aufrecht und in seiner Zugordnung hielt."

"Diese Gestalt wirft in die Geschichte zurück. Sie verweist in den sinkenden Zweig, in den Fall einer Bewegung, die zuerst mitten ins Licht führt, dort aber umschlägt und ins Dunkel zurückfällt... Der Zug bleibt formiert für das Ende, in das er von Blick und Armen des Herrn eingewiesen wird, die Gestalt bleibt rückwärts erschlossen und in ihre Offenheit muß das Volk zu seinem letzten Kampf hinausziehen." "Es muß diesen ganzen mühsamen Weg wieder zurückgehen und diesmal führt er nicht

in das Helle".⁷⁰³⁾

Diese Zitate sollen den nicht ganz einfachen Grundgedanken dieses Planes, so wie ihn Schwarz formuliert hat, nochmals etwas ausführlicher veranschaulichen. Sie geben Anhaltspunkte für die Interpretation der ausgeführten formalen Gestaltung dieses Bildes.

Der Bau stellt tatsächlich in seiner Grundform eine offene Gestalt dar, einen Grenzbereich zwischen Außen und Innen bzw. zwischen Offen und Geschlossen. Dadurch wird auch die Vorstellung der Umkehr plausibel. Entsprechend bedeutet die Altarstelle nicht ein endgültiges Ziel, keinen Endpunkt, sondern eine "Verzögerung." Die zurückhaltende Gestaltung des Altarbereichs entspricht damit der Interpretation dieses Bildes. Sie weist den Altar als besonderen Ort aus, läßt ihn aber dennoch eng dem Gesamt- raum verbunden sein. Die inhaltliche Gebundenheit dieses Raumes bedingt also, um es auch hier zu sagen, die Sonderstellung innerhalb der zeitgleichen Bauten. Schwarz hätte - gemäß seines damaligen Stiles - vor dem Scheitel der Parabel eine Lücke im Wandverlauf schaffen können, um die Altarrückwand dem Laienraum als selbständigen Teil gegenüberzustellen. Dadurch wäre aber der "Wurf" nicht mehr gegeben.

In einer Beziehung scheint der Bau in Widerspruch zu seinem symbolischen Inhalt zu stehen. Schwarz spricht beim fünften Plan stets davon, daß die Altarstelle auch Ort des Lichts sei, während das Tor dunkel ist. Die Menschen müssen ins Dunkel zurückgehen. Die Glaswand am Eingang widerspricht demnach entschieden diesem Bild. Bei der Besprechung des Planes im Buch hatte Schwarz selbst diese Möglichkeit ausgeschlossen. Die Westwand müßte zwar "eine gewisse 'Durchsichtigkeit' auf die größere Bewegung behalten, in die sie eingeschlossen ist. Man

könnte daran denken, sie aus Glas herzustellen und die Umwand darüber hinaus fortzusetzen. Allerdings müßte diese dann noch einmal enden, und zudem würde durch das Glas ja auch Licht in den Raum fallen und dessen Sinn verkehren."⁷⁰⁴⁾ Im Unterschied zu dieser ursprünglichen Interpretation des fünften Planes sieht Schwarz in seiner 1960 nochmals erfolgten Zusammenfassung der Gedanken das "Tor" als "Gegend des Lichts". "Dieser Plan hat zwei heiligste Stellen, vorne, nahe beim Volk um den Altar der Apside, und rückwärts die Gegend des Lichts." "... der Torweg unten führt in die Welt zurück, darüber schwebt das verheißende Licht, die Rose der anderen Welt."⁷⁰⁵⁾

7. Die 3. Gruppe: Die Konzentration des Baues auf die Altarstelle

Die folgende Gruppe von Entwürfen, die zwischen 1954 und 1956 entstand, verlagert das Baugeschehen auf den Kern des Raumes, der durch die Altarstelle bezeichnet wird. Sie ist fester Ausgangsort des Baues. Der Bezug zu ihr erfolgt weniger in vermittelnden Bewegungszusammenhängen, sondern eher direkt. Die Altarstelle ist gewissermaßen einziger fester Ort im Raum, alles andere reduziert sich auf die äußere Eingrenzung. Der Vorläufer dieser Varianten ist der frühe Andernacher Entwurf (s.o.S.168 f.).

1954/55 Essen-Rüttenscheid, St.Andreas (Kat.Nr.32)

Der Bau greift direkt auf den frühen Andernacher Entwurf zurück. Auch hier handelt es sich um einen Bau über kreuzförmigem Grundriß, bei dem die Wände an der Vierung abbrechen und durch eine durchlichtete Zone er-

69-71 setzt werden. Im V o r e n t w u r f von 1954 sind die Bauarme außerdem noch gerade abgeschlossen. Dennoch gibt es dort bereits wesentliche Unterschiede. Der Andernacher Entwurf sah ein offenes Zentrum vor, eine klare Lücke im Bau. Hier dagegen sind gemusterte Fensterflächen gleichwertig neben die Wandfläche getreten, d.h. das Zentrum ist nicht Offenes innerhalb eines Geschlossenen (s.o.S. 173). Der Altar ist also hier kein Vermittler zwischen außen und innen bzw. Jenseits und Diesseits, sondern ist nur feierliches Zentrum des Baues.

S254
-261 Der a u s g e f ü h r t e B a u unterscheidet sich vom Vorentwurf nochmals wesentlich. Hier bilden die Fenster mit ihrem festen, quadratisch gerasterten Rahmenwerk und dem sie verbindenden kräftigen Vierungskreuz optisch die eigentliche Tektonik des Baues. Es sind sozusagen durchlichtete Vierungspfeiler. Die Wände haben nur abschließende Funktion. Diesen Eindruck verstärken die jetzt abgerundeten Enden.

Den Vorentwürfen sowie dem ausgeführten Bau ist eine Besonderheit gemeinsam: Der Eingang über die untere Krypta in die Kirche. Damit nutzte Schwarz das abfallende Gelände für seine Vorliebe, den Eintritt zur Kirche durch Umwege vorzubereiten.

S270
-275 1956, Oberhausen, Zur Heiligen Familie (Kat.Nr.35)

Der Entwurf für St.Andreas in Essen kann als Hauptbeispiel für diese Themengruppe gelten. Die Variante in Oberhausen ist bereits komplizierter.

Es handelt sich um den einzigen Zentralraum von Schwarz, was Grundriß und Standort des Altares betrifft. Der Altar ist als Mitte durch vier Stützen und eine zur Mitte leitende Deckengestaltung herausgehoben. Daß der Altar aber immer noch etwas von seiner Stellung als Ziel

einer axialen Ausrichtung bewahrt hat, zeigt sich darin, daß er nicht in der Mitte der vier Stützen steht, sondern einseitig verschoben ist. Auch die Sitzbänke sind nur dreiseitig angeordnet, also im Sinne des "offenen Ringes". Trotzdem ist von der Architektur her der Zentralraum klar gegeben. Der Grundriß ist ein Quadrat, und die Wände ziehen sich gleichförmig um den Bau.

Es gibt allerdings bei ihnen eine vertikale Bedeutungsordnung. Über einem unteren, geschlossenen Wandabschnitt reicht bis zur Decke eine Fensterzone. Die gerasterte Gliederung dieser Zone kennzeichnet sie als eigenwertiges Ganzes gegenüber der unteren Wand, ja sie scheint bedeutsamer als jene, die wie ein Sockel für eine obere Lichtzone wirkt. Der Bau hat eine Mitte und ein Oben. Bemerkenswert ist, daß das lichte Oben keinen direkten Bezug zum Altar hat. Es ist eher eine besondere periphere Umgrenzung der innersten Mitte, im konzentrischen Sinn. Schwarz hat diese Gestaltung folgendermaßen erläutert: "Das alles ist ein Bild der Welt. Unten liegt die Erde, auf der das Volk zum Ring um den kleinen Hügel des Altars zusammentritt. Sie ist am Rande aufgebogen, und darüber beginnt der offene Himmel, in den der schützende Baldachin gestellt ist."⁷⁰⁶⁾

Zusammenarbeit mit Josef Bernard

Die Kirche ist der letzte gemeinsame Entwurf mit Bernard für einen Sakralbau. Die Zusammenarbeit erstreckte sich über Jahre hinaus, von 1947 bis zu Bernards Tod 1959. Neben Gemeinschaftsarbeiten im profanen Bereich⁷⁰⁷⁾ gingen aus der gemeinsamen Arbeit auch vier Kirchen hervor: die Anglikanische Allerheiligenkirche in Köln (Kat. Nr.24), St.Josef in Köln-Braunsfeld (Kat.Nr.28), Heilig Kreuz in Bottrop (Kat.Nr.31) und Zur Heiligen Familie in

S270 Oberhausen. Untereinander haben sie stilistisch aber zu wenig Vergleichbares und noch weniger Vergleichbares mit dem Werk von Bernard, so daß ein Anteil von Bernard kaum nachzuweisen ist. Am ehesten erinnert die Anglikanische Allerheiligenkirche, so wie sie ausgeführt wurde an den Stil von Josef Bernard.⁷⁰⁸⁾ Sie wirkt breitgelagert, ein Kennzeichen vieler Kirchen von Bernard - z. B. Weiß, Lichtenberg, Wesseling⁷⁰⁹⁾ - besonders durch die nach oben sich verjüngenden Strebepfeiler, die den Außenbau breit und stämmig erscheinen lassen. Der offene Dachstuhl im Innern ist ein Merkmal beider Architekten. Es gibt ihn bei Bernard in Dünnwald oder Niederseßmar,⁷¹⁰⁾ bei Schwarz bereits in Gey (Kat.Nr. 46 17), bei den Vorentwürfen für Wesel (Kat.Nr.23) oder S175 in Duisburg (Kat.Nr.27). Der eingezogene Chor mag dagegen auf den Wunsch des Bauherrn zurückzuführen sein.⁷¹¹⁾ Zumindest bei Schwarz ist er einmalig, und soweit bekannt auch bei Bernard.

Die Form und Anordnung der Fenster als Schmuckformen in der Wand, die besonders beim Vorentwurf für die Anglikanische Allerheiligenkirche oder beim Vorentwurf "A" der Josephskirche in Braunsfeld auftreten, ist zwar schon im Entwurf für Hanau "C₂" angelegt und im Vorentwurf für die Mechternkirche vorhanden, doch könnte Schwarz sich in dieser Hinsicht mit den Intentionen von Bernard getroffen haben - man vergleiche dessen Kirchen in Siegburg, Wesseling, Köln-Dünnwald. Dort veranschaulichen die Fenster allerdings nicht eine innenräumliche Thematik.

Bei den Wettbewerbsentwürfen für die Anglikanische Allerheiligenkirche und für Köln-Braunsfeld fällt das Motiv der unendlichen, d.h. gleichförmigen und beliebig fortsetzbaren Reihung auf, das so bei Schwarz sonst nicht

anzutreffen ist. Hier könnte man an gereihte Fensteranordnungen bei Bernard erinnert sein, etwa die auf- und absteigenden Fensteröffnungen am Langhaus der Kirche in Siegburg⁷¹²⁾ oder an der Fassade der Kirche in Wesseling⁷¹³⁾ oder auch die ornamentale Verteilung von Fensteröffnungen in Köln-Dünnwald.⁷¹⁴⁾ Allerdings betrifft das hier nur die Anordnung der Fenster, nicht die Struktur des ganzen Baues.

1954/56, Essen-Bedingrade, St.Franziskus (Kat.Nr.33)

Daß der "traditionelle" Stil bei Schwarz nicht bloß eine gewisse Konzession den konservativen Bauherrn gegenüber ist, zeigt der **V o r e n t w u r f** für St. Franziskus, mit seinen Rundbögen, seinen Strebepfeilern und seiner Kreuzrippenwölbung. Schwarz hatte sich, wie er selbst schreibt, in Assisi dazu inspirieren lassen.⁷¹⁵⁾ Für die Wahl der Bögen und Strebepfeiler mag auch der unsichere Boden über einem Bergbaugebiet ausschlaggebend gewesen sein.⁷¹⁶⁾

Der **a u s g e f ü h r t e B a u** bildet eine eigenwillige Variante innerhalb dieser thematischen Gruppe, gehört aber dennoch zu ihr. Zunächst meint man an Frechen erinnert zu werden: In einem T-förmigen Bau stehen sich Laienraum und Altarbereich gegenüber. Aber diese Raumteile sind nicht durch gleichartige Mauern vergleichbar, sondern sie erscheinen als Gegensätze mit ganz unterschiedlichen Wänden. Der Altar hat eine ruhige, geschlossene Rückwand, der Laienraum wird von unruhig gemusterten Fensterflächen umgeben. Diese reichen bis zum Boden. Die Verbindung beider Raumteile erfolgt an der Decke durch den dreiarmligen Betonträger über der Altarstelle. Diese "Brücke" zwischen den verschiedenen Wänden schafft einen festen Ort für den Altar, eine "Mitte" für

den Raum, ähnlich wie in St. Andreas in Essen das Vierungskreuz. Die geschlossene, ruhige Altarrückwand unterstützt noch den Eindruck eines festgelegten Ortes, der durch den herabreichenden Betonpfeiler bezeichnet wird.

Im Laienraum ist die vollständige Durchfensterung ein eigenständiges architektonisches Element, das die Wand sozusagen verdrängt hat. Zwar gab es bereits bei einigen Beispielen bisher Öffnungsstrukturen, die teilweise die Wand als gleichwertige Elemente ersetzten, aber noch nie bildeten sie ganze Wände. Das Stabmuster zeigt die materielle Umgrenzung des Baues an. Die Wand ist also nicht geöffnet, sondern es handelt sich um eine besondere Wand des Lichtes. Sie bezieht auch formal die Decke mit ein, die bezeichnenderweise weiß gestrichen und gerastert ist.

Hell und Dunkel stehen also nicht als Fenster und Wand nebeneinander, sondern die Fensterwand bezeichnet einen Grenzbereich zwischen Licht (außen) und Dunkel (innen). Der Laienraum ist also nicht offen, aber umgeben von einem Draußen, das hell ist. Damit wird die Umwelt ein symbolisches Draußen, - denn Umwelt bedeutet keine örtlich gegebene Umwelt, sondern eine transzendente Umwelt. Das Draußen umgrenzt jetzt den Raum, und nicht die Wände sollen das Draußen ausschließen. Dennoch bleibt ein von draußen ausgesparter innerer Bereich, der sich als zusammengehörender Raum versteht. Damit ist die Altarrückwand anders zu verstehen als vorhin angedeutet. Sie ist weniger Gegensatz als zunächst formal zu sehen war. Vielmehr bildet sie einen innerhalb des transparenten Raumes klar ausgegrenzten Ort, den Bezugsort dieses Raumes, die Bedingung seines Standortes.

Die Kirche hat einen Grundriß aus zwei sich kreuzenden Ellipsen. Sie liegt an einem Hang und kehrt dem Herantretenden die längste der vier Konchen mit ihrem hohen Bug zu. So wird als erstes ein Eindruck der Geschlossenheit vermittelt. Zur Vierung hin sind aber die Konchen weit aufgebrochen, in den Lücken stützt ein Betongerüst das eingesetzte Glas. Der helle Beton setzt sich deutlich vom roten Haustein und den dunkel wirkenden Fenstern als betontes, gegliedertes Element ab.

Der Eingang liegt seitlich und unscheinbar im unteren Teil der Anhöhe. Man betritt eine dunkle Krypta (Werktagskirche) und steigt auf relativ enger Treppe an einer Taufstelle vorbei zum Hauptraum. Dort öffnet sich unerwartet ein hoher, heller Raum. Er hat zentralraumartigen Charakter, obwohl ein Arm des Grundrisses länger ist. Die dynamische Form der Ellipsenarme öffnet sich von allen Seiten zur Mitte hin, so daß sich ein zentralisierender Raum ergibt. Diese zentralisierende Wirkung wird verstärkt durch die Fensteröffnungen bei der Vierung. Von der Mitte schwingt die unverputzte Hausteinmauer gleichsam elastisch nach oben aus. Das dynamische Zurückweichen der Mauern aus der Mitte setzt die Konchen in eine betonte Abhängigkeit zu ihr, so daß der Raum vor allem "Mitte" ist. Diese Mitte ist gleichzeitig Altarraum. Daher bedeutet hier die Integration des Altarraumes ins Zentrum nicht Bezug eines Bereiches der Gläubigen zu einem abgehobenen Bereich des Altares, wie es beim frühen Andernacher Entwurf der Fall war, sondern Bezug des Altares zum ganzen Raum.

Der "Mitte" dient auch die Fensterkonzeption. Als parabelförmige, positive Formen sind die Öffnungen bei der Vierung nicht nur Lücken zwischen den Wänden, son-

dern eigenwertige architektonische Elemente. Sie setzen sich durch eine "Rahmung" deutlich von der gemauerten Wand ab, und die Vierungspfeiler in der Mitte scheinen fast Teil der Reihung der Fensterstäbe zu sein. Dennoch sind die Fenster nicht - wie etwa in Essen - tektonisch veranschaulicht als Halt des Baues, denn sie setzen erst über der Mauer an und werden so zu einem Bestandteil der organischen Einheit des Baues. Außerdem erscheinen die Öffnungen als Ausschnitt einer unendlichen Form (der Parabel), die trotz der Begrenzung durch die Decke und die obere Rahmung, die allerdings schmaler ist, nach oben weiter zu weisen scheint.

Obwohl die Wände von den Fensterflächen in großen Partien ersetzt werden, sind sie ihnen nicht nur untergeordnet. Sie haben ihre eigene Bedeutung als biegsame, modellierbare Elemente, die wiederum der "organischen" Einheit des ganzen Baues dienen. Im direkten Vergleich aber mit den Fenstern erscheinen sie dennoch fast wie "Restflächen", wodurch die "Mitte" weiter betont wird.

Neben der "Mitte" gibt es auch ein "Oben" in diesem Bau, das aber mit der Mitte verbunden ist. Das "Oben" ist kein Ort am Bau, sondern trotz der Decke wie ein ins Unendliche führender Hinweis. Es ist auch deshalb nicht "Ort" am Bau, weil es zum Inhalt des Raumes als Ganzes gehört, der sich nach oben öffnet und weitet. So ist die Marienkirche Ausdruck des nach oben Offenen und Weiten, das von einer Mitte ausgeht.

Symbol

Der besonderen Gestalt der Marienkirche entspricht auch ein besonderes Symbol. Von Beginn der Planung an hatte Schwarz das Bild einer "mystischen Rose" in der

Gestalt eines Kelches vor Augen, das Ausdruck einer Marienkirche sein sollte.⁷¹⁷⁾ Der Wunsch nach einer Marienkirche war vom Bauherrn ausgegangen: "Die Kirche soll eine ausgeprägte Marienkirche sein. Sie wird erbaut mit Rücksicht auf das Marianische Jahr und soll der besonderen Verehrung des unbefleckten Herzens Mariens dienen."⁷¹⁸⁾ Schwarz griff diesen Gedanken sofort in seinem Sinne auf, d.h. in zu verbildlichender Architektur. In seiner Erläuterung zu den Wettbewerbsplänen schreibt er: "Es handelt sich bei dieser Vorschrift offenbar nicht darum, daß in einer irgendwie geformten Kirche an einer besonders hervorragenden Stelle ein Marienbild angebracht werden soll, sondern der Bau selbst soll eine ausgeprägte Marienkirche sein. Er soll aus der Wirklichkeit Mariens Form und Wirklichkeit haben, Maria in einem mystischen Sinn verkörpern." Die Form ist eine "mystische Rose". "Nach oben hin ... tut sich die Rose auf in Fenstern, die mit unterster Spitze die Altarstelle berühren und sich nach oben dem Himmel weit öffnen. Der Bau und in ihm die ganze Erde wird dann Kelch für das Licht, er wird geistliches Gefäß, Erde, die den Himmel empfängt. So soll der ganze Raum den Gedanken der unbefleckten Empfängnis darstellen."⁷¹⁹⁾

Schwarz legte Wert darauf, daß man bei seinem Gleichnis Mariens als eine "Blume" das Bild der Blume nicht zu wörtlich nimmt: "Man kann aber auch nicht sagen, wir hätten uns vorgenommen, eine der Blumen, wie sie draußen im Garten blühen, in Stein und Glas nachzubauen. Man dürfte das tun ... Aber wir haben es nicht so gemeint."⁷²⁰⁾ Es ist eher das Geöffnete, "Organische", Kelchartige, wofür das Bild der Blume als Gleichnis steht. Der Bauherr, der zu sehr die wörtliche Verbildlichung einer Blume in dem Bau sah, konnte z.B. nicht verstehen, warum Schwarz

auf einem roten Sandsteinfoßboden beharrte, der schwer zu pflegen sei. Schwarz hatte ihm seine Vorstellung von einem organisch zusammenhängenden Bau zu erklären versucht, bei dem der Fußboden möglichst aus gleichem Material wie die Wände sein und so die verbundene Einheit des Ganzen veranschaulichen sollte. Er sei "zu der Überzeugung gekommen, daß das richtige Material roter Sandstein, möglichst aus der gleichen Formation wie der Sandstein des aufgehenden Mauerwerks ist. Sie wollen dabei bedenken, daß dem Bau ein Gedanke zugrund liegt, bei dem Fußboden und Wände eine einzige geschlossene Figur bilden. Ich hätte Bedenken, den Fußboden gleichsam als Scheibe zwischen die Wände zu füllen, weil dann der Sinn der Figur geschädigt wäre."⁷²¹⁾ Der Pfarrer wußte darauf mit einem botanisch begründeten Gegenargument zu antworten, wonach der Blütenboden sich von den Blütenblättern stark unterscheide.⁷²²⁾ Auch die bischöfliche Behörde in Trier stand in dieser Frage offenbar auf Seiten des Bauherrn und empfand Schwarz' Argument als "hypersymbolisch".⁷²³⁾

Dieses Mißverständnis hatte Schwarz durchaus selbst verschuldet. Er hatte das Bild von der Blume kreiert ohne damit zu rechnen, daß man es wie eine Illustration dem Bau überstülpen würde, statt auf die primäre Sprache der Architektur hinzuweisen, die gleichsam an eine Blume, Blüte, Kelch, usw. nur erinnern sollte. Schwarz blieb übrigens, wohl auf Druck des Bauherrn und vielleicht auch der bischöflichen Behörde in Trier, nicht konsequent. Man einigte sich zuletzt auf Schiefer.⁷²⁴⁾

Ein wichtigeres Problem dieser Kirche und ihres Symbols bildet die Decke. Schwarz nahm sie sehr ernst und wollte ihre Materialität soweit wie möglich vermeiden. Zwar schlug er nicht wie in der Michaelskirche eine

Glasdecke vor, doch wollte er sie zumindest hell verputzen: "Wir haben einen Raum, der sich nach oben immer mehr entstofflichen sollte und glauben immer mehr, daß die Holzdecke diese Wirkung beeinträchtigen würde, weil sie der nach oben zart ausklingenden Bauform sich wie ein schwerer Deckel auflegen würde. So scheint uns jetzt eine Putzdecke richtiger zu sein, die man mit einem hellen Anstrich versehen wird."⁷²⁵⁾ Der ausgeführte Bau läßt die Decke aus Holz relativ leicht erscheinen, doch ist ihre Materialität deutlich vorhanden.

Mariensymbole kommen im Kirchenbau von Schwarz öfters vor. Bereits einer der frühen Idealentwürfe von 1928 war eine Marienkapelle (Kat.Nr.4). Nicht jede auf Maria bezogene Kirche muß auch ihrem Titel nach eine Marienkirche sein,⁷²⁶⁾ und nicht jede Marienkirche muß entsprechend bildlich geformt sein, wie z.B. die Kirche in Frechen. Je nach der Vorstellung, die Schwarz auf Maria bezieht, kann beinahe jede Kirche Symbol einer Marienkirche sein. Lange Jahre war es vornehmlich das Bild der Schutzmantelmadonna. Die entsprechende Form ist dann meist eine Kirche, deren Wände einen besonderen Bereich einhürden. Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Marienkirche in Wesel (Kat.Nr.23). In den zwanziger Jahren, als das Bild abstraktes Gesamtsymbol sein sollte, verstand Schwarz unter Schutzmantelsymbol nicht die umhüllende Gestalt der Wände, die vor allem den Mantel verbildlichen, sondern die große Gesamtgestalt einer Schutzmantelmadonna, die "fürbittend über der Menschheit steht."⁷²⁷⁾

Die Saarbrücker Kirche legt dem Bau ein neues Bild Mariens zugrunde. Es ist Maria als jungfräuliche Mutter des Herrn, als Symbol der unbefleckten Empfängnis. Auf dieses Bild kam er durch seine Innenraumgestaltung der

Trierer Liebfrauenkirche von 1953. Deren runde, von hohen Glasfenstern hell belichtete Gestalt vermittelte ihm ein anderes Bild von Maria als jenes der Schutzmantelmadonna: "Der Trierer Bau ist wie heiliger Leib und man ahnt, was es heißt: 'Sie empfang vom heiligen Geist'." ⁷²⁸⁾

Der Saarbrücker Bau übernahm die abgerundete, zentralisierende ins Licht geöffnete Grundidee von Trier. ⁷²⁹⁾ Möglicherweise hatte auch der Bauherr, bewußt oder unbewußt, die Formgebung in Saarbrücken mitbeeinflußt. Er hatte St. Michael in Frankfurt gesehen und, von ihr beeindruckt, Schwarz zum Architekten seiner Kirche gewählt. ⁷³⁰⁾ Die in ihrem Raumeindruck vielleicht schönste Kirche von Schwarz hat bisher noch nicht die Würdigung in der Literatur erfahren, die sie verdient. Nur Kidder Smith, der Schwarz ohnehin für den "vielleicht ... bedeutendste[n] und tiefgründigste[n] Kirchenbauer unserer Zeit" ⁷³¹⁾ hielt, wertete sie als eine "der eindruckvollsten Kirchen Europas." ⁷³²⁾

8. Vereinheitlichung des Raumes

Seit 1956 läßt sich im Werk von Schwarz eine zunehmende Tendenz feststellen, den Raum zu vereinheitlichen. Im Unterschied zu den Entwürfen der zwanziger Jahre wird das über die Gliederung der Wände, vor allem der Fensterwände erreicht, d.h. nicht mehr nur durch die geschlossene Form des Baukörpers. Die Vereinheitlichung des Raumes läßt sich grundsätzlich bei allen späten Entwürfen von Schwarz feststellen. In ihrer Wirkung sind sie meist ruhig und ausgeglichen; Bewegungsbezüge, wie bisher, sind höchstens an den Rand oder nach oben verlegt.

Laienraum und Altarraum werden nicht mehr als verschiedene Bereiche ausgewiesen, sondern allenfalls erfolgt vom Rande oder von oben her eine analoge Kennzeichnung allein der Altarstelle. Schwarz hat zwar bisher den Altar auch nicht vom Laienraum getrennt, im Gegenteil: als "Schwelle" ist er eng mit ihm verbunden, aber die auf ihn bezogene Rückwand als "Apsis" war so weit wie möglich als etwas anderes dargestellt. Sie bezeichnete in der Symbolik von Schwarz das "Offene", den Hinweis ins Jenseits.

Bei den folgenden Entwürfen scheint nun etwa das gestaltet worden zu sein, was Schwarz schon bei der Interpretation der Fronleichnamskirche gemeint hatte.⁷³³⁾ Die Apsis ist hier sozusagen um den ganzen Bau gezogen. In Verbindung mit dem Licht – ebenfalls Hinweis auf das "Jenseits" – das nun immer mehr in den Vordergrund tritt, könnte diese Deutung anschaulich und symbolkräftig sein. In dem allseitig gegensatzlosen Raum übernehme jetzt aber, im Unterschied zur Fronleichnamskirche mit ihrem dunklen Fußboden, das Licht allein den Hinweis. Mit dieser Auslegung verknüpft sich die von Schwarz in Zukunft immer öfter verwendete Symbolik der Kirche als "Weltbau". Im einfachsten Sinne versteht Schwarz darunter eine dem Aufbau der "Welt" ähnliche Abstufung des Raumes nach oben. Der Fußboden entspricht dem Boden der Erde. Steigt Wand empor, so ist es nach oben gehöhlte "Welt". Die Lichtzone oben stellt den Himmel dar.⁷³⁴⁾ Die meisten Entwürfe dieser Gruppe, von denen nicht alle besprochen zu werden brauchen, haben ein umlaufendes oberes Fensterband.

Die Kirche als "Weltenbau" überlagert damit das bisherige Bild von der Kirche als Ort der Trinitas, obwohl die "Welt" als Ort des heiligen Geistes ursprüng-

lich Teil der Trinitas war. Die Verdrängung des zuletzt architektonisch noch als elementar empfundenen Verhältnisses von Laien- und Altarraum auf eine nur periphere und nach oben verlagerte Andeutung könnte sich analog zur Verdrängung des Symbols "Trinität" durch den "Weltenbau" verstehen. Die Erläuterungen, die Schwarz seinem Entwurf für Berlin-Plötzensee gab, bestärken diesen Eindruck (s.u.S.287 ff.).Vielleicht setzen sich damit auch immer mehr die raumplanerischen Vorstellungen von Schwarz in seinem Kirchenbau durch. Nicht zufällig häufen sich jetzt die weiträumigen "städtebaulich" konzipierten Entwürfe. Gleichzeitig lehnt Schwarz nachdrücklich ab, als Kirchenbauer apostrophiert zu werden: "Mein Fachgebiet ist der Städtebau. Ich bin sogar ordentlicher Professor dafür, überlege mit meinen Studenten, wie man in Zukunft bessere Städte bauen soll ... Ich doziere nicht in der Fachrichtung Kirchenbau, weil das eben nicht meine Fachrichtung ist."⁷³⁵)

Die vielen Beispiele für diese Stilstufe lassen sich in zwei Gruppen aufteilen, je nachdem ob der analoge Hinweis von den umgrenzenden Wänden erfolgt oder von der Decke.

9. Die 4. Gruppe: Hinweis aus der Umgrenzung

1956, Essen-Frohnhausen, St. Antonius, Vorentwurf "Saal"
(Kat.Nr.36)

Dieses erste Beispiel in der Gruppe kann noch nicht als typisch bezeichnet werden. Der breitgelagerte Raum hat nämlich eine den Altar akzentuierende Apsis. Doch ist der Raum als Ganzes querrrechteckig und nicht deutlich auf den Altar orientiert. Schwarz wollte wohl einem geräumi-

gen und dennoch die Gemeinschaft betonenden Laienraum einen klaren Altarort geben. Zur Vereinheitlichung des Raumes trägt das Fensterband bei, das sich ohne Unterbrechung unterhalb der Decke um den ganzen Raum zieht.

5,77

1957, Merzig, St.Joseph, Entwurf "A" (Kat.Nr.39)

Der Entwurf für Merzig führt einen Schritt weiter in der Vereinheitlichung des Raumes. Für die Gliederung und Auflockerung des einfachen Saales wurde ein Wandentlastungssystem in Form von Ausnischungen gewählt. Die Öffnungen sind gereihte Kreise. Decke und Wand treten in deutlichen Bezug zu einander. Die Fensterreihen folgen an den Stirnwänden der steigenden Form des Satteldaches. Daher entsteht ein weitgehend einheitlicher, zusammenhängender Innenraum. Die Altarrückwand sondert sich nicht als Ganzes vom übrigen Raum ab, sondern die Wandgliederung leitet in sie über. Durch die ansteigenden Kreisfenster wird nur ein Hinweis auf den Altar darunter gegeben. Auch der Außenbau veranschaulicht in nahtlosen Übergängen einen einheitlichen Baukörper.

96
302

1957, Köln-Niehl, St.Christophorus (Kat.Nr.42)

Der breitgelagerte, rechteckige, relativ kleine Bau ist ringsum geschlossen und zeigt eine Skelettkonstruktion, die farbig hervorgehoben ist. Backsteinwände füllen die Felder aus. In der oberen Wandzone sind in den Wandfeldern rechteckige Öffnungen eingeschnitten, die sich gleichmäßig um den Bau ziehen. Die Abstände zueinander sind so groß, daß sie keine zusammenhängende obere Lichtzone schaffen. Im Innern gibt es drei weiß gestrichene unregelmäßig im Raum verteilte Felder mit Sgraffitto-Malerei, die ebenfalls keine richtungsbestimmenden Akzente setzen. Selbst das Feld am Altar ist nicht

direkt Rückwand für ihn, sondern zur Seite verschoben. Der Altar ist aber wenigstens in eine angedeutete Mittelachse gesetzt. Vier dünne Stützen sowie die sie verbindenden Deckenträger weisen eine Art Mittelschiff aus.

Das tragende und beherrschende Element dieses Baues ist sein Skelett. Die Elemente, die bisher die Bauten von Schwarz bestimmten, wie Wände, Fenster oder Decken, ordnen sich hier dem Skelett unter. Dieses bildet jetzt die Grundstruktur des Baublocks. Wände, Fenster und die Decke füllen nur die Zwischenräume aus. Dadurch werden sie aber untereinander gleichwertig, schon gar nicht können sie als individuelle Gegensätze auftreten. Es ist das Skelett, das die Einheitlichkeit des Baukörpers schafft. Die Mittelachse bedeutet eher eine Hereinnahme der Skelettstruktur auch ins Innere als eine tatsächliche Abstufung von Mittelschiff und Seitenschiffen.

78

1957, Linz, St.Thersesia, Entwurf "A" (Kat.Nr.40)

Auch im Entwurf "A" für Linz wird ein rechteckiger Bau vorgeschlagen, dessen Skelettkonstruktion sichtbar ist. In der unteren Zone sind die Felder geschlossen, die obere, doppelt so hohe, hat ein zusätzlich geraster-tes Stabwerk für Fensteröffnungen. Das Stabwerk ist so gestaltet, daß das Rationale des Skeletts überspielt und ein zusammenhängender Bereich geschaffen wird. Nur unmittelbar hinter dem Altar wird er von einem geschlossenen Wandfeld unterbrochen. Trotz der Kennzeichnung von Oben und Unten und dem "Ort" des Altares ist durch das Grund-skelett der Zusammenhang der Teile gewahrt. Keinesfalls stoßen Gegensätze aufeinander. Die Teile sind eher alternativ zu verstehen. Jedenfalls wird auch hier, wie bei allen Beispielen dieser Gruppe, eine klare Scheidung von Altar- und Laienraum vermieden.

Die ausgeführte Kirche ist ein hoher, sehr langer Skelettbau über elliptischem Grundriß mit nur einer Konche seitlich des Altares. Die Zwischenfelder des Betonskeletts sind im unteren Abschnitt mit Backstein gefüllt, im oberen sind gerasterte Fensteröffnungen. Die Öffnungen steigen treppenförmig zum Altar hin ab, jedoch nicht beidseitig parallel, sondern asymmetrisch. Obwohl die Fensterrechtecke das Grundskelett zusätzlich durchrastern, sind sie dennoch bloße Lücken, Felder, die nicht geschlossen wurden. Keinesweg haben sie die Bedeutung von "Lichtwänden" wie etwa bei der Franziskuskirche in Essen (s.o.S. 266). Hier sind es bloße Alternativfelder zu den mit Backstein ausgefüllten. Dadurch setzen sie sich auch nicht gegen die geschlossenen Partien als selbständige Flächen ab. Die übergreifende Grundstruktur, das Skelett des Baues, faßt beide Bereiche zusammen.

Damit gehört Linz eindeutig zu der hier vorgestellten Gruppe von Bauten, trotz seines dynamischen Grundrisses und seiner zum Altar herabreichenden Durchlichtung, die an Saarbrücken erinnert. Während die Öffnungen dort einen gegenüber der Mauer abgehobenen Bereich darstellen, sind hier Öffnungen und Wand einem übergreifenden Grundsystem untergeordnet. Entsprechend ist die inhaltliche Konsequenz: Zurückhaltung und Andeutung. Der Altarbereich erhält wohl etwas mehr Licht als der übrige Raum, aber ein eigener Bereich ist damit nicht geschaffen. Die Öffnungen sind eher begleitender Hinweis auf das Thema des Baues vom Rande her.

Schwarz beruft sich bei der Interpretation dieses Baues auf den Barock. Er glaubte dem Raum einen "dramatischen Gedanken" unterlegt zu haben. Einmal ist es die elliptische Bewegung des Baues. Der Innenraum versteht

sich als Raum der "Welt". Diese Welt sei aufgebrochen für den "Einbruch des Lichts", "die Eingeburt Gottes in die offene Höhle der Erde."⁷³⁶⁾ Das Skelett des Baues vergleicht er mit "Notenlinien eines Musikstücks". Die Fenster bezeichnet er als Noten. Von der Decke "senkt sich das Licht in breiten Fensterschwärmen zur Altarstelle hinab. Die Fenster sitzen wie Notenköpfe einer Musik in ihren Linien. Ein Barockmensch hätte vielleicht gesagt, sie säßen sie Schwärme von Engeln in dem Gerüst der wohnlichen Welt ..."⁷³⁷⁾ Barock ist schließlich der symbolische Hauptgedanke des Baues, "der Aufbruch der Welt und die Ausbreitung des Himmels darüber, und der Einbruch des Lichts zum Altar hin, die Hochzeit von Himmel und Erde sind ja das unendliche Thema der Barockdome."⁷³⁸⁾

Das Thema der "Hochzeit des Himmels mit der Erde" entstand möglicherweise gleichzeitig mit der Idee des Entwurfs, da Schwarz darauf hinweist, daß es vom barocken Kloster Wilhering bei Linz angeregt worden sei. Dagegen erfolgte die Interpretation der Fenster und des Bauskeletts nachweisbar erst lange nach der Konzeption. Die Querriegel im Bauskelett mußten aus statischen Gründen eingefügt werden. Schwarz wollte die Kirche ursprünglich in Schalenbauweise ausführen,⁷³⁹⁾ mit senkrechten Stützen ähnlich St. Michael in Frankfurt. Trotz des Widerstandes von Schwarz, der um den Zusammenhang der Wände bangte,⁷⁴⁰⁾ setzte der Statiker sich durch.

Obwohl also das Bild des Notensystems eher die poetische Umschreibung eines bereits gegebenen formalen Konzeptes ist, erscheint es bei dem rationalen, zurückhalten- den Stil dieses Baues vielleicht einleuchtender als die Interpretation einer "dramatischen" "Hochzeit des Himmels mit der Erde". Die formale Gestaltung beschränkt sich,

wie gezeigt wurde, auf die Umgrenzung selbst. Offen und Geschlossen sind undramatisch alternativ gesetzt. Auch wird eine kreisende Bewegung nicht wirklich anschaulich, weil die ungerichtete Einteilung in rechteckige Flächen eine rhythmische Abfolge senkrechter Felder verhindert, wie es Schwarz eigentlich ursprünglich vorhatte. So scheint die Kritik des Baues, die nach Fertigstellung in der Presse erschien, durchaus verständlich: "Auf dem Grundriß einer Ellipse erhebt sich der Kirchenraum von 20 Meter Höhe aus einem Stahlbetonrasterwerk. Gestufte Fensterführung bringt das Herabsteigen des Lichtes in die geschlossenen Raumbuchten zum Ausdruck. Dennoch bleibt die Frage offen, ob dieser 'technische Mystizismus' noch objektiv erlebt ist? Ob die gewaltige Leere des Raumes noch von geistigen Spannungen erfüllt wird?"⁷⁴¹⁾

1958, Aschaffenburg, St.Gertrud, Ausführung (Kat.Nr.43)

Dieser Bau zeigt Verwandtschaft zum Entwurf "A" für Linz, bis hin zur Gestaltung des Fensterrasters. Die unteren geschlossenen Wandfelder sind allerdings höher, die Fensterflächen entsprechend reduziert. Statt des einfachen geschlossenen Feldes hinter dem Altar gibt es einen T-förmigen, festen Betonteil, ein Symbol des Kreuzes,⁷⁴²⁾ mit einem zentrierten Fenstermuster. Wie in Linz ist der Altar nur herausgehobener Teil des Gesamtraumes.

84 1957/58, Wien St.Florian, Wettbewerbsentwurf "a" (Kat.Nr.41)

Der Wettbewerbsentwurf hat ein hohes, quaderförmiges Hauptschiff und zwei niedrige flankierende Nebenschiffe. Die stereometrische Grundform der Bauteile drückt sich auch am quadratischen, schlanken Turm aus. Eine besonders gestaltete Fassade fehlt. Die Geschlossenheit der

Form ist überall gewahrt. Dennoch ist der Hauptbau als Ganzes durchlässig. Zwischen einem komplizierten Stabwerkmuster als Betongerüst ist Glas eingesetzt.

Das Innere besteht aus einem hohen Saal mit seitlich je drei niedrigen, breiten Durchgängen zu den Nebenräumen, aus denen Binnenhöfe ausgespart sind. Das lichtdurchlässige Betongerüst des Hauptbaues setzt bereits am Boden an, so daß der Raum einheitlich von überall her durchlichtet ist. Die wichtige Funktion der Binnenhöfe besteht darin, daß sie es ermöglichen, den Bau, trotz der Seitenräume, vom Boden an transparent zu machen, wobei auch keine Störungen von der Straße her im unteren Bereich auftreten können. Es geht also hier darum, die Kirche nicht zur Umwelt zu öffnen,⁷⁴³⁾ sondern sie in eine Umgebung des Lichts zu setzen. Die durchgehende Lichtwand bewirkt den Eindruck des einheitlichen Raumes; nur hinter dem Altar gibt es einen schmalen, geschlossenen Wandstreifen. Dadurch wird die Altarstelle als Ziel und besonderer Ort des Raumes hervorgehoben, ohne daß ihm ein besonderer Raumteil zugestanden wird.

Die Konzeption von Schwarz, einen möglichst einheitlichen Raum zu schaffen, erscheint wie eine Erinnerung an die Formideale der zwanziger Jahre. Nicht zufällig verbinden sie sich mit stereometrischen Baukörpern. Sogar in den Proportionen wird man an die Fronleichnamskirche erinnert. Aber der Innenraum ist hier kein bloßer Hohlraum, die Einheitlichkeit muß nun durch komplizierte Wandgestaltung erreicht werden. Die Wand ist nicht ein rationelles, typisiertes Serienprodukt, ohne eigene Aussage, zur Ausgrenzung eines Körpers, sondern sie ist individuell gestaltbares Mittel zur Umgrenzung für einen besonderen Raum. In diesem Falle ist sie so-

gar das Mittel, durch Transparenz über den Raum hinauszudeuten.

In der Einleitung zu dieser Gruppe von Entwürfen wurde darauf hingewiesen, daß die Vereinheitlichung des Raumes die Weiterführung der Apsis um den Raum bedeuten kann. Der Erläuterungsbericht für die Wiener Kirche bekräftigt eine solche Deutung. Schwarz schrieb zum Wettbewerbse Entwurf: "Der ganze Raum ist Allerheiligstes, Wohnraum des Ewigen und Stätte seiner Gegenwart und die ganze Umfassungswand ist Apsis."

Beim Entwurf "b", der thematisch ähnlich ist und deshalb nicht besprochen zu werden braucht, bezieht sich Schwarz außerdem auch auf den "Weltbau": "Der ganze liturgische Kosmos wird von einem Geviert hoher Wände umschlossen. Dadurch werden auch die vorbereitenden und begleitenden Gegenden der Kirche in einen großen gemeinsamen Raum hineingenommen. Gedacht ist dabei an die in manigfacher Weise besiedelte und bebaute Erde, die vom Himmelsgewölbe umschlossen ist."⁷⁴⁴⁾

1958, Wien, St. Florian, Ausführung (Kat.Nr.41)

Das sicherlich eindruckvollste Beispiel dieser Gruppe ist der ausgeführte Bau von St. Florian in Wien. Auch er besteht aus einem Grundskelett, in dessen tragende Teile aber ein kompliziertes Stabwerkraster einbezogen ist. Der gesamte Bau besteht gewissermaßen aus "Lichtwänden". Hinzu kommt, daß das Stabwerk sich zu großen dynamischen Zacken fügt, die einen Bewegungsfluß in der Längsrichtung bilden, die auch um die Altarrückwand herumgeführt ist. Der Altar erhält dennoch seinen besonderen "Ort" im Raum, da die Rückwand genau den Ausschnitt einer Zacke, also einer symmetrisch geschlossenen Form, zeigt.

Die Glasmalereien, die erst nach dem Tode von Schwarz geplant wurden, betonen diese Altarrückwand durch einen blauen Grundton zusätzlich als etwas Eigenständiges. Dadurch wird aber die Einheitlichkeit des Raumes um wenigstens, doch deutlich sichtbar, zugunsten eines bedeutsamen Altarbereiches beinahe aufgehoben. Der Sprache der Architektur hätte es wohl eher entsprochen, auch die Farbe dynamisch nach vorne zu intensivieren und die fließenden Übergänge zu den Seitenwänden zu veranschaulichen. Jedenfalls geben die Fenster dem Bau eine eigene Interpretation.

97 1960, Berlin-Gatow, St.Raphael (Kat.Nr.50)

Diese Kirche zeigt wiederum die typischen Merkmale dieser Gruppe. Es ist ein relativ kleiner Saal von quadratischem Grundriß. Die Wände sind einheitlich weiß verputzt und ungegliedert. Eine obere Zone wird von einem Fensterband gebildet. Sie ist durch eigene Rahmung deutlich von der Unterwand getrennt. Damit ist die Öffnung nicht nur "Lücke" zwischen Wand und Decke. Das Fenster hinter dem Altar durchbricht die Rahmung und reicht in die Wand herab. In seiner Trapezform unterscheidet es sich auch vom Fensterkranz. Es steht als eigene Aussage für die Betonung des Altares. Aber wie immer in letzter Zeit bei Schwarz ist die Thematik des Baues an den Rand verlegt, zum bloßen Hinweis des Altarortes und nicht zur Unterscheidung von Raumbereichen.

96 1960, Bad Orb, Pfarrkirche (Kat.Nr.48)

Den vereinheitlichenden Spätstil dieses Entwurfs erkennt man am besten, wenn man ihn mit der Marienkirche in Saarbrücken vergleicht, die er zu kopieren scheint. Statt des elliptischen Grundrisses werden pa-

rabelförmige Konchen aneinandergesetzt. Die Fenster führen in einer Schräge nach oben und sind nicht weich abgebogen wie in Saarbrücken. Der organische Zusammenhang, der für Saarbrücken inhaltgebend war, fehlt hier. Berücksichtigt man ferner, daß die Kirche in Bad Orb weiß verputzt werden sollte, ⁷⁴⁵⁾ so ist der Raum viel gleichartiger als Ganzes. Der Altar wird zwar betont, aber er erhält nicht wie in Saarbrücken einen eigenen Bereich, für den alles andere dunkler Umraum ist. Hier wird eigens ein Fensterband um den Bau gezogen, um die Konchen nicht dunkel erscheinen zu lassen. Das Fensterband hat noch eine andere Funktion. Es setzt die unteren Wand- und Fensterflächen als zusammengehörig von der Decke ab. So entsteht eine einheitliche Umhürdung, bei der sogar scharfe Kanten vermieden werden. Die parabelartigen Konchen stoßen stumpfwinklig aneinander. Die Wand stellt also nicht, wie in Saarbrücken, einen dynamischen Zusammenhang mit der Mitte her. Das Geschehen ist, wie bei allen Beispielen dieser Gruppe, an den Rand verlegt, wobei die offene Vierung lediglich einen Hinweis zur Altarstelle andeutet.

10. Die 5. Gruppe: Hinweis von oben

Die Entwürfe dieser Gruppe entstanden im gleichen Zeitraum wie jene der vorigen. Auch was die Auffassung des Themas betrifft, entsprechen sie ihnen grundsätzlich (s.o.S.272 ff.).

1957, Aschaffenburg, St.Gertrud, Vorentwurf "A" (Kat. Nr. 43)

Der Entwurf zeigt einen langen, rechteckigen Saal mit flacher Decke. Die Form der Fensteröffnungen er-

scheint wie eine phantasievolle Verwendung romanischer Motive. Ihren über die Decke aufragenden runden Bögen entsprechen Quertonnen in der Decke. Über dem Altar erhebt sich eine hohe, breite Quertonne, seitlich mit je einem halben Radfenster. Damit erhält der Altar von oben her seinen besonderen "Ort". Im unteren Bereich ist er in den einheitlichen Raum integriert.

In diesem Entwurf werden noch einmal traditionelle Motive verwendet. Es sind aber nur noch isolierte Motive, während der Bau als Ganzes nicht mehr traditionell wirkt.

89

1957, Aschaffenburg, St.Gertrud, Vorentwurf "B" (Kat. Nr.43)

Der Entwurf "B" zeigt einen hohen T-förmigen Bau, der durch dünne Stützen in der Wand gleichmäßig gegliedert ist. Ganz oben gibt es ein umlaufendes Fensterband. Das gleiche Fensterband bildet über dem Altar eine Aufstockung. Das zackenförmige Muster des Fensterbandes läßt diese obere Zone als eigenständig gegenüber der Wand erscheinen. Daher gibt es zwei Bereiche im Raum, einen geschlossenen unteren und einen lichten oberen. Die Thematik des Raumes ist nur oben dargestellt, wobei die Altarstelle betont wird. Der untere Bereich bleibt undifferenziert einheitlich."

90

1957, Aschaffenburg, St.Gertrud, Vorentwurf "C" (Kat. Nr. 43)

Schwarz greift hier noch einmal die Form der Parabel auf. Dabei ist die Decke aus Glas, steigt aber - wie in Bottrop - über dem Altar an. Dort allerdings diente dieser Anstieg nur der Belichtung des Altares. Da hier der ganze Raum gleichmäßig belichtet ist, bedeutet die Erhöhung am Altar eine Betonung der Altarstelle im obe-

ren Bereich. Die einheitliche, ungegliederte Wand darunter integriert den Altar in den Gesamtraum. Damit zeigt dieser Entwurf im Vergleich zu dem früheren, bei gleicher Grundidee, den inzwischen vollzogenen stilistischen Wandel in der Darstellung des Verhältnisses von Laien- und Altarraum.

Die Vereinheitlichung der Lichtsituation ergibt auch für die Symbolik des Baues eine neue Problematik. Die im fünften Plan geforderte Unterscheidung zwischen heller Altarstelle und zum "Tor" hin immer dunkler werdenden Laienraum⁷⁴⁶⁾ entfällt hier völlig.

2 1957/58, Wiesbaden, St.Mauritius (Kat.Nr.44)

Der T-förmige Bau mit einem obersten Fensterband, das am Altar aufgestockt ist, bedeutet inhaltlich eine Wiederholung des Entwurfs "B" für Aschaffenburg. Nur die senkrechten Wandstützen fehlen hier. Dadurch ist der untere Raum noch einheitlicher und ruhiger.

286 1957, Essen-Frohnhausen, St.Antonius, Ausführung (Kat.
-294 Nr.36)

Der große T-förmige Bau mit niedrigen Seitenschiffen ist in Skelettkonstruktion errichtet. Das Skelett wird von einem quadratischen Raster unterteilt. Die Konstruktion ist am Bau sichtbar. Einzelne Rasterfelder sind geöffnet. Sie bilden keine akzentuierten Gruppen, sondern beleben nur die Wand. Zum Altar hin häufen sie sich etwas. Die Rückwand des Altares ist aber weitgehend geschlossen. Die Altarstelle wird weniger durch die Fenster hervorgehoben als durch das kräftig profilierte Quadrat aus Betonrippen in der Decke. Dieses Quadrat ordnet sich nicht dem Konstruktionssystem der Wand unter und ist daher ein eigenwertiger Teil. Als eigenwertige

Teile - doch ohne thematische Bedeutung - müssen auch die dunklen Seitenschiffe bezeichnet werden. Der Hauptraum selbst bildet zusammen mit dem Querbau durch das Raster eine Einheit. Insofern reiht sich der Bau in die hier zusammengestellte Gruppierung von Entwürfen ein, denn der Altar erhält seinen besonderen "Ort" nur durch die analoge Stelle in der Decke. Dennoch ist St. Antonius stilistisch schwer einzuordnen. Das liegt daran, daß Schwarz, ähnlich Wien, frühere Entwurfskonzeptionen wieder aufgreift. Die hierarchische Raumstufung, betont durch Lichtkontraste, der kubische Außenbau, all dies läßt sich letzten Endes bis zur Fronleichnamskirche zurückverfolgen.

S228 Mit Düren verbindet sich nicht nur die Helldunkelkontrastierung zwischen Hauptschiff und Seitenschiff - der ursprüngliche Grundriß der Antoniuskirche stellt den spiegelbildlich erweiterten Grundriß von Düren dar -, sondern auch den Gedanken der Raumplanung. St. Antonius wird von Schwarz als "Heilige Stadt" bezeichnet, in die "verschiedene Stätten eingegründet" werden konnten, "so wie man in einer Stadt die öffentlichen Gebäude verteilt."⁷⁴⁷)

94,95
S317 1958, Wuppertal-Barmen, St. Pius (Kat.Nr.47)

Ein rechteckiger Saal wird über einer schmalen Fensterzone von zwei Kreuzdächern zeltartig abgeschlossen. Das Skelett des Baues ist sichtbar. Das Gerüst belebt zwar die Wand, schafft aber keine Raumbereiche. Demgegenüber teilt die Decke den Saal in zwei gleiche quadratische Räume auf. Andererseits erscheint sie aber wegen der Lücke, die die Fenster zwischen ihr und den Wänden schaffen, als über dem Raum schwebend, d.h. die Teilung ist nur angedeutet. Ein inhaltlicher Sinn der Teilung ist

nicht erkennbar. Jedenfalls soll nicht ein Altarbereich von einem Laienraum unterschieden werden. Eindeutig ist nur, daß das "Oben" besonders betont ist. Daß dieses "Oben" nicht die Altarstelle betont, ist ungewöhnlich, während die Einheitlichkeit des Raumes ein stilistisches Merkmal der Zeit bei Schwarz ist.

Die gesonderte Stellung, die dieser Bau wegen seiner thematischen Abweichung im Werk von Schwarz aufweist, mag auf die Mitarbeit von Kurt Faber zurückzuführen sein. Die Entwurfsplanung fand im Architekturbüro Fabers statt, d. h. Schwarz überließ ihm diesen Bau weitgehend. Faber hatte auch die örtliche Bauleitung

28
331

1958, Berlin-Plötzensee, Regina Martyrum (Kat.Nr.49)

Der bedeutendste und anschaulichste Entwurf dieser Gruppe ist der Wettbewerbsentwurf für die Gedächtniskirche der Opfer des Nationalsozialismus. Der Bau ist als Treppe konzipiert. Die höchste Stufe entspricht dem Altarbereich, die niederste einer kryptaartigen Andachtsstätte. Zur Kirche gehört ein weiträumiger Platz mit zusätzlichen Kultorten. Er dient außerdem der Hervorhebung des Baues im urbanistischen Sinne. Das Innere ist ein rechteckiger Saal, der nach oben und nach vorne stufenförmig gesteigert wird. Auch hier bilden Altar- und Laienraum eine Einheit. Nur von oben her erhält der Altar seinen besonderen "Ort".

Dieser Entwurf ist neben seiner Bedeutung, die er zur Veranschaulichung dieser thematischen Gruppe hat, in einer anderen Beziehung ebenso wichtig. Die Gestalt der Treppe ohne weitere Zusätze nimmt sich - in ihrer körperhaften Erscheinung - wie ein später Verwandter der frühen Idealentwürfe von Schwarz aus. Zwar wird

hier nicht eine stereometrische Grundform demonstriert, aber wie einst drückt die äußere Form einen eigenen Inhalt aus. Die Treppe ist als Form und Bild benennbar und kann daher symbolisch verstanden werden, vergleichbar den Zylindern und Kuben - als Verbildlichung abstrakter Ideen - in der Frühzeit. Hinzu kommt daß jetzt das Innere wieder bloße Hohlform des Außen ist. Im Unterschied zu den zwanziger Jahren gibt es hier aber keine Kontrastierungen von Raumbereichen, sondern es findet eine ruhige Steigerung zum Altar hin statt, allerdings nur oben. Der untere Bereich mitsamt dem Altar bleibt aus dem Geschehen herausgenommen.

Der Standort der Kirche sollte in unmittelbarer Nähe der Strafanstalt Plötzensee sein, jetzt einem "Erinnerungsmal" an die politische Verfolgung im Nationalsozialismus. Die Kirche sollte deutlich darauf Bezug nehmen, das entgegengesetzte Zeichen setzen. Schwarz schrieb in seinem Erläuterungsbericht,⁷⁴⁸⁾ dieses Zeichen solle "Sieg, Überwindung des Todes und Auferstehung" bedeuten. Das meint auch "Licht, das wider alles Erwarten mitten aus der Finsternis ausbricht, Leichte, in die die erniedrigte Welt erhöht wird, Krönung und Seligkeit." Aus diesen Worten läßt sich unschwer der Kerngedanke der heilsgeschichtlichen Interpretation von Schwarz herauslesen. Man meint, an den sechsten Plan "Das lichte Gewölbe" erinnert zu werden (s.o.S. 198). Doch ist der geplante Bau keineswegs zentral und in Licht "getaucht und gewendet", also kein Symbol des Lichtes, wie jener Plan vorsah. Eher wird man ihn verstehen als eine Bildgestalt, die den diesmal verheißungsvollen Weg zur "Krönung und Seligkeit" andeutet. Aus dem Stil, in dem Schwarz diese Thematik darstellt, kann man erkennen, daß der heilsgeschichtliche Weg im Unterschied zu den dreißiger Jahren jetzt ein gedachter Weg ist. Denn die Stufungen betreffen

die Menschen nicht unmittelbar, sondern sie vollziehen sich über ihnen gewissermaßen als ein Hinweis. D.h. die Darstellung will keine konkrete Realität wiedergeben, in die man einbezogen ist, wie das die Pläne des Buches "Vom Bau der Kirche" taten.

In seinem Erläuterungsbericht geht es Schwarz in erster Linie mehr um das Symbol der Gestalt des Außenbaues, womit auch durch ihn selbst eine Erinnerung an die zwanziger Jahre gegeben ist. Für ihn symbolisiert die Treppe den christlichen "Weltenbau". "Jede Kirche, auch die bescheidenste, ist Weltenbau. Aber in ihr ist oft das Kosmische nur mehr oder weniger verborgen enthalten. Hier aber, bei einem so seltenen und ungewöhnlichen Anlaß, scheint es berechtigt, die Kirche mit Bewußtsein und Absicht als Weltbild auszuarbeiten." Daß dieser Entwurf nicht nur den einfachen, die Erde und Himmel wiedergebenden Sinnbezug hat, wird schon aus der Verlagerung der Interpretation auf den Außenbau ersichtlich.

Schwarz verwendet übrigens das in den zwanziger Jahren so oft gebrauchte Wort "kosmisch" in einem durch die Theorien der dreißiger Jahre gewandelten Sinn. Kosmos bedeutet jetzt die Welt der Menschen, nicht nur das abstrakte Werk eines Schöpfers. Hier ist aber auch nicht die konkret gestaltete Heilssuche der Menschen gemeint, wie es in den dreißiger Jahren der Fall war, sondern wieder eine Abstraktion, diesmal aber das "Weltbild" der Christen. Dieses "Weltbild" erscheint als eine gestufte Ordnung zum immer Höheren. Auch das erinnert an die Theorien der zwanziger Jahre, nur daß es sich hier nicht um die gegebene hierarchische Ordnung der Wirklichkeit handelt, sondern um eine von Menschen ausgehende christliche Möglichkeit. "Wenn unser Plan nun die Gestalt

einer großen Treppe hat, welche die ganze Umgebung hoch überragt, so ist das auch ohne Erklärung als Sinnbild zu verstehen : die Treppe verbindet Weg und Anstieg; sie ist ein Bild der stufenförmigen Welterhöhung. Unsere viergestufte Treppe soll aber auch eine zutreffende Darstellung des christlichen Weltbildes sein. Es ist bekannt, daß die alten Kulturen fast aller Erdteile ihr Weltbild im Stufenturm ausgedrückt sahen: zu immer engeren, höheren Bereichen zusammengefaßt stuft sich die Erde bis zur obersten Plattform, wo im frühen Licht die Gottheit die Erde betritt. Aber auch das christliche Weltbild ist gestuft, nicht nur bei den großen Dichtern und Denkern; auch die Westfronten der Kathedralen sind leicht erkennbare Stufengebirge, die Stockwerk um Stockwerk in immer erhabeneren Bereiche emporgebaut sind. Was aber weitaus zu wenig beachtet wird, ist, daß das Gebet des Herrn selbst, das 'Vaterunser', die Welt als gestufte Ordnung erbittet; absteigend von dem hohen Bereich der Anbetung über die Herrlichkeit des Reiches, die Schönheit des göttlichen Willens, der sich ereignet, bis zu den Ebenen, in denen das Brot wächst, und dann sich spiegelnd in dunklen Gewässern als abwärts gebauter Stufenbau der Schuld, der Versuchung, des Übels." In der Tat läßt sich das "Weltbild" des "Vaterunser" nicht nur wegen der darin gestuften Bilder mit dem Sinnbild des Entwurfs vergleichen, sondern es stellt seinerseits wiederum das vom M e n s c h e n ausgehende christliche Weltbild dar.

Dieser Entwurf zeigt also in einer besonderen Weise, wie sich die Gedanken der zwanziger Jahre zu einem neuen theoretischen Ansatz verbinden ließen. Die festgelegte, gestufte, abstrakte, sozusagen von Gott eingesetzte Ordnung der zwanziger Jahre und die vom Menschen ausgehende,

direkte, persönliche Suche nach Gott der dreißiger Jahre ergibt jetzt eine vom Menschen ausgehende Vorstellung einer gestuften Ordnung des christlichen Lebens.

Mit dem Entwurf für die Plötzenseer Kirche schließt Schwarz sein Buch "Kirchenbau", obwohl er gleichzeitig und auch danach noch andere Bauten bis zur Drucklegung des Buches geplant hatte. Man muß daraus schließen, daß er besonderen Wert auf seine Konzeption legte. Der für ihn negative Ausgang des Wettbewerbs - Hans Schädel gewann den Preis - mußte ihn doppelt enttäuschen. Wieder sah er sich, wie bereits in den zwanziger Jahren, in seinen künstlerischen Anliegen mißverstanden. Noch immer schien man große "zweckfreie" Formen nicht genügend zu schätzen. "Ich zeige diesen Plan als Beleg für die Überschwänglichkeit, der die Baukunst fähig ist. Sie erhebt sich da in hohe und ganz zwecklose Formen. Das ist sicher ein Grenzfall und seiner Art nach auch selten. Wenn aber unlängst gesagt wurde, der Gedanke des Entwurfs sei sehr eigenwillig und vielleicht garnicht architektonisch übersetzbar, so ist zu erwidern, daß es wahrscheinlich überhaupt keine Weltgestalt gibt, über die sich Beter und Denker, Mystiker und Baumeister aller Zeiten so einig sind wie über diese - man darf also wohl annehmen, daß sie echte Weltbeschaffenheit dartut - und keine, die eine so glorreiche Geschichte hat, ob sie in Mesopotamien, Amerika, Ägypten, Ostasien, oder - als Kathedralenturm - im Abendland aufgetürmt worden ist. Aus solchen Einwänden spricht wohl eher das Befremden, daß sich wieder große Baugestalten zu melden beginnen, die mehr sind als hochaddierte Nützlichkeit wie die Kontorhäuser und auch nicht ein gegenstandsloses Irgendwas, sondern etwas Bestimmtes." ⁷⁴⁹⁾

In einem modifizierten Entwurf konnte Schwarz seine

"Treppe" dennoch realisieren, allerdings mußte er die eindeutige Form verkomplizieren und verunklären. Dieser Bau, der theamtisch in die Gruppe gehört, soll in folgendem beschrieben werden.

98,99 1959, Aachen, St.Bonifatius (Kat.Nr.51)
S307

Der Bau ist eine in sich verschachtelte Stufung, die am Außenbau nur wenig anschaulich in Erscheinung tritt. Die unterste Stufe liegt über rechteckigem Grundriß und bildet den Grundraum mit allen Kultstätten. Die mittlere Stufe bezeichnet den eigentlichen Gottesdienst-raum und ist T-förmig. Die oberste befindet sich über dem Altarbereich. Gestuft ist aber nur die Decke, während der untere Raum alle drei Bereiche einheitlich zusammenfaßt, durch eine geschlossene umlaufende Wandzone. Die Fensterstreifen darüber verbreitern sich ebenfalls gestuft nach oben. Am Altar bilden sie große Felder. Sie sind in die Wandfläche eingeschnitten und nicht selbständige Flächen. Das Wandkontinuum ist vorrangig.

Die Kirche wirkt vor allem durch ihre Helligkeit. Schwarz nannte sie einen "Berg aus Licht" und sie sei "aus Licht gebaut".⁷⁵⁰⁾ Ob sie sich aber dadurch mit dem sechsten Plan des Buches "Vom Bau der Kirche" eher in Verbindung bringen läßt als der Entwurf für Plötzensee, oder ob sie symbolisch wie jener zu deuten ist, kann hier nicht entschieden werden.

11. Die 6. Gruppe: Bildung mehrerer "heiliger Stätten"
Hervorhebung des Altares durch eine Apsis, die hier
dem thematisch nicht unterschiedenen Gesamtraum einbe-
zogen ist

Die letzte Gruppe von Kirchen stellt den Altar wieder in eine apsidenartige Ausgrenzung. Diese ist notwendig zur Kennzeichnung des wichtigsten Ortes im Raum. Der Raum ist jetzt vor allem Welt heiliger Stätten. Heiliges und Profanes (die Menschen) sind ineinander verwoben. Die Gestalt der Kirche ergibt sich nicht mehr aus einer direkten Beziehung des Laienraumes zum Altar, wie sie bei der vorherigen Gruppe wenigstens noch oben angedeutet wurde. Unabhängig von der Größe des Baues ist der Raum vielgliedrig, im Vergleich zu den bisherigen Kirchen weitgehend unorientiert. Was die Vereinheitlichung des Raumes in den Kirchen der letzten Jahre bereits in der Tendenz zeigte, nämlich den Altar nicht antipodisch zur Gemeinde aufzufassen, sondern ihn möglichst in den Raum zu integrieren, ist jetzt grundsätzlich erreicht. Die Apsis ist nicht als ein Gegenüber zum Raum und als das ganz Andere gekennzeichnet, sondern sie hebt sich nur aus anderen "Apsiden" heraus, allerdings in der Folge der Entwürfe immer deutlicher. Wir haben es also mit einem dem Thema Laienraum-Altar gegenüber so gut wie neutralisierten Raum zu tun.

Diese Interpretation richtet sich nach den Entwürfen, die Schwarz noch autorisiert hatte. Als er starb, waren die Planungen erst im Vorentwurfsstadium. Obwohl Schwarz in seinen Erläuterungsberichten z.T. detaillierte Angaben für die Ausführung gab, bleiben manche Fragen offen. Besonders problematisch erwies sich die Gestaltung der Decke. Die ausgeführten Bauten halten sich zum Teil nicht

an die Neutralität des Gesamten, sondern schaffen durch die Decke entscheidende Aussagenänderungen. Hielte man sich an die Ausführung, so müßte diese Gruppierung anders interpretiert werden. Demnach wäre, von der Apsis ausgehend, ein Hauptraum durch die Deckenträger angedeutet. Die Konsequenz für die Interpretation wäre, daß damit eine Doppelräumigkeit entstünde: ein innerer, auf das frühere Thema Laienraum-Altar bezogener Raumteil und ein neutraler Umraum. Bei der Besprechung der Kirchen wird zunächst auf diese Interpretation eingegangen, da sich die Bauten so zeigen, anschließend sollen Argumente aus Vorentwurfszeichnungen oder Erläuterungsberichten diese Interpretation zu korrigieren versuchen.

Die wichtigste Begründung für die Korrektur sind die schriftlichen Äußerungen von Schwarz zum allgemeinen Konzept seiner letzten Kirchen.

Im Zentrum der Gedanken steht die Kirche mehr denn je als "Weltraum" da. Es ist jener Raum gemeint, der das vielseitige Heilsleben einer christlichen Gemeinde in einer symbolischen "Welt" darstellt. Ob er sich darüber hinaus auch nach oben gestuft zeigt, in der Unterscheidung von Erde und Himmel, ist für diesen Gedanken zweitrangig. In erster Linie geht es Schwarz um einen "Weltraum, in dem unabsehbar Inkarnation geschieht, und der erfüllt ist von gnadenreichen Orten". Diese Orte möchte er im Hinblick auf die folgenden Kirchen nicht mehr nur als in der Fläche frei verteilte Stätten einer Stadt verstanden wissen. Er wertet sie zusätzlich auf, da er sie wie die Altarstelle als Orte mit trinitarischem Hintergrund auffaßt. Die Kirche "enthält viele ... gnadenreiche Orte, und um jeden wölbt sich der gleiche trinitarische Hintergrund wie um den Altar. Da wird getauft im Namen des Vater, des Sohnes und des Heiligen Geistes, und da

werden Sünden nachgelassen im gleichen Namen."⁷⁵¹) Einen trinitarischen Hintergrund gesteht er auch den Heiligenstätten zu. Es liegt daher nahe, wenn Schwarz jedem der "Gnadenorte" seine eigene Apsis zu geben versucht. Der Unterschied zur Hauptapsis ist jedoch, daß am Altar "unabsehbar Inkarnation" geschieht.

Für die Gestaltung wird man also einen Raum erwarten, der viele Apsiden enthält, wobei eine davon als wichtigste hervorgehoben ist. Eine nur auf diese bezogene Laienraumausscheidung wird dem Sinn einer solchen Gedankenkonzeption sicher nicht gerecht. Schon in den beiden letzten Gruppierungen war der Altar Teil eines Gesamtraumes, und nur am Rande und oben wurden beide thematisch unterschieden. Jetzt erhält der Altar zwar wieder einen Bauteil, aber er verbindet sich mit anderen Apsiden und teilt mit ihnen den Laienraum. Wenn der Altar dennoch in eine deutliche Längsachse gesetzt wird, so nicht um einen Hauptraum anzuzeigen, sondern, um die ewigen Pole eines Kirchenbaues, nämlich "Aufgang" und "Niedergang" darzustellen.

,101 1960, Wetzlar, St.Bonifatius (Kat.Nr.52)

Das erste Beispiel dieser Gruppe von Kirchen, die übrigens zeitlich eng aufeinanderfolgen, so daß die genaue Reihenfolge des Entstehens meist nicht festzustellen ist, bringt bezüglich der Ausführung keine Probleme.

Die Kirche hat einen ellipsoiden Grundriß und zwei Konchen. Die Konchen erweitern den Altarbereich zu einem breiten Raum. Die Übergänge sind abgerundet. Es ergibt sich also ein einheitlich umhürdeter Raum mit Ausbuchtungen. Die Ellipse bleibt nur angedeutet. Ihren Verlauf scheinen zwei Stützen zu klären, doch stehen sie nicht genau auf der mathematischen Umrißlinie. Die Andeutung

genügt aber, um die Altarstelle hervorzuheben. Sie ist einerseits Teil des einheitlichen Raumflusses, andererseits durch eine gewisse "Hauptraumorientierung" herausgehoben.

S211 Ein Vergleich mit Frankfurt verdeutlicht diese Doppeldeutigkeit. Dort wird der ellipsoide Grundriß unterbrochen, die Schnittlinien zu den Konchen erfolgen abrupt. Der Raum wird also nicht zu einem einheitlichen Ganzen erweitert, sondern an der Apsis aufgefaltet, wodurch eine breite Wand gegenüber dem Laienraum entsteht. Die Apsis ist andererseits in ihrer Form so stark auf den Laienraum bezogen, daß man die Unterbrechung der Ellipse als eine Trennung von Raumzusammenhängen sieht, während in Wetzlar die formale Zusammengehörigkeit durch die Stützen veranschaulicht werden muß. Die Grundform der Ellipse ist ohne die Stützen nicht selbstverständlich erkennbar.

102 1960, Wuppertal-Vohwinkel, St.Ludger (Kat.Nr.53)
-104

Der unregelmäßige Grundriß, die asymmetrischen Ausbuchtungen, die nur entfernt an Querarme erinnern und die abgerundeten Kanten bewirken den "organischen" Aspekt des Baues. Aus der längsgerichteten Kirche läßt sich ein Mittelschiff ausgrenzen, an dessen einem Ende der Altar steht. Die Kennzeichnung des Mittelschiffs erfolgt vor allem durch Deckenträger, die von zwei Pfeilern unterstützt werden. Durch diese Orientierung erscheint der Altar in einer Apsis und nicht bloß in einer der Ausbuchtungen des Mauerverbandes. Denkt man sich die Deckenträger weg, so fällt die Altarapsis nur dadurch auf, daß sie genau gegenüber eine Gegenapsis hat, also genau die Gestalt aufzeigt, die in der Einleitung zu dieser Gruppierung erläutert wurde. Schwarz mußte aus sta-

tischen Gründen Stützpfeiler vorsehen. Er nützte aber ihre Funktionsbestimmung gleichzeitig für den Gedanken des Baues. Die Pfeiler sollten mit L-förmigem Querschnitt sozusagen neue Apsiden darstellen. Über den Baugedanken hat Schwarz ausführlich in seinem Erläuterungsbericht zum Vorentwurf am 3.9.1960 geschrieben. Er soll hier in seinen wichtigsten Passagen möglichst umfassend zitiert werden: "Dem Grundriß der Kirche liegen einige neue Gedanken zugrunde, welche sich aus der Entwicklung des neuen Kirchenbaues allmählich ergeben haben. Zwar ist auch in diesem Fall der Altar die ausgesprochene Sinnmitte des ganzen Bauwerks, was durch eine große um ihn herumgezogene Apsis hervorgehoben wird. Dieser Apsis ist am anderen Ende eine Gegenapsis geschaffen, so daß beide Apsiden einander beantworten. Der Verfasser hat über diesen Gedanken der Doppelchörigkeit in Wort und Schrift hinreichend berichtet. Es kann also auf das dort Gesagte verwiesen werden. Die Gegenapside hat einen theologischen Sinn, der aber nicht darin besteht, daß dort auch der Kirchenchor auf einer flachen Antreppung Platz finden kann, wenn er in Funktion tritt. Er soll vielmehr durch die Stellung nur als ein Teil der Gemeinde in Erscheinung treten, der vor der übrigen Gemeinde nur den Vorzug genießt, besonders schön singen zu können.

Während aber üblicherweise diese beiden Apsiden durch gerade Längsschiffe zu verbinden wären, fügt sich zwischen sie eine ganze Kette weiterer Apsiden ein. Die schneeweiße Hochwand der Kirche ist als eine unendliche Apsidenkette um die Gemeinde geschlungen. Die ganze Wand ist theologischer Ort, und sie buchtet sich um immer wieder andere Heiligtümer: die Stelle der Taufe, der Buße, des Marienbildes. Die Kirche ist also in diesem Entwurf ein Weltraum, in welchem unabsehbar Inkarnation geschieht, wie

der Verfasser das unlängst in seiner Festrede zum eucharistischen Kongreß in München auszudrücken versucht hat.

Der eigentliche Beichtstuhl steht rückwärtig auf der Epistelseite der Kirche in einer besonderen Nische. Der Blick von dort zum Altar ist durch einen Pfeiler verschleiert, in dessen Höhlung ein auf die Passion bezügliches Bildwerk Platz finden sollte: ein Kreuz, ein Vesperbild oder dgl.. Der in etwa entsprechende Hohlpfeiler auf der anderen Seite soll das Bild eines Heiligen aufnehmen. Grundgedanke des Innenraums muß bleiben, daß die Wand das faltenreiche Gewand der Gottheit ist. Die Fenster haben in dieser Konzeption kaum einen theologischen Sinn."

104 Die Vorentwürfe, die noch von Schwarz beaufsichtigt wurden und bereits im Maßstab 1:100 gezeichnet waren, zeigen die Pfeiler ohne längsgerichtete Überzüge. Die Klarheit des um theologische Orte erweiterten Raumes war also wichtig, und eine Betonung eines Mittelschiffs sicher nicht erwünscht. Schwarz hat allerdings bezüglich der Deckengestaltung im Erläuterungsbericht geschrieben: "Es wird vorgeschlagen, den Bau, der allseits von oben gesehen wird, ein geneigtes Schieferdach zu geben. Sein Unterbau, ob dieser nun aus Stahlbeton oder aus Holz besteht, bereitet keine technische Schwierigkeiten, weil die Spannweiten sehr gering sind. Man kann nämlich über die freistehenden Pfeiler zwei langgerichtete Überzüge legen." Wie diese Überzüge in Erscheinung getreten wären und ob überhaupt, brauchte in diesem Stadium der Planung noch nicht genau erörtert zu werden. Es genügt, daß Schwarz sie in seinen Entwürfen nicht einzeichnete.

Bei der Ausführung verzichtete man auf die L-förmigen Pfeiler und setzte stattdessen dünne, rechteckige Stützen, die längsgerichtete Überzüge tragen. Die Idee

wird, trotz der dadurch gegebenen Andeutung eines Mittelschiffs, dennoch nur wenig verunklärt. Immer noch ist der Zusammenhang der geschwungenen Wände für den optischen Eindruck des Baues entscheidender als die steif angesetzten Träger, durch die das "Mittelschiff" angedeutet wird. Problematisch wird eine solche Deckenlösung aber ganz sicher in den beiden folgenden Kirchen, die wahrscheinlich in der Idee an einem Nachmittag gemeinsam entstanden sind.⁷⁵²⁾

1960, Hausen, S.Pius (Kat.Nr.45)

Der Bau ist vielgliedrig. Seine rechteckige Grundform wird durch nach außen tretende Nischen verunklärt. Da diese nur wenig ausladend sind, erscheint die Wand wie vielfach gefaltet. Im Innern zeigt sich trotz der Vielgliedrigkeit eine Ordnung von Teilbereichen. Beherrschende "Nische" ist die Apsis. Sie ist breiter als die anderen, abgerundet und schiebt sich etwas ins Schiff vor. Zwei Deckenträger, gestützt von zwei Pfeilern, gehen von hier aus und führen sie andeutend weiter. Es entsteht also ein mittlerer Raumbereich, der streng auf die Apsis orientiert ist. Nach dem ihn flankierenden, seitenschiffartigen Raumteil bilden die seitlichen Nischen gewissermaßen einen dritten, äußeren Bereich. Sie werden vom Hauptraum durch einen Deckenträger abgetrennt, und durch ihre flache, unstrukturierte Decke heben sie sich zusätzlich von den beiden Hauptbereichen ab. Dennoch gehören die beiden äußeren Raumteile im Grunde enger zusammen als die Apsis zu ihnen. Nur die Decke scheidet sie. Bereits das darunter befindliche Fensterband kennzeichnet sie als Einheit. Dieses bricht an der Apsis ab.

Der Entwurf führt die Idee von Wetzlar und Vohwinkel

weiter. Der Altarbereich wird aus dem immer noch einheitlichen Gesamttraum herausgelöst. Von Wetzlar unterscheidet der Entwurf sich insofern, als die Apsis jetzt sozusagen ein Hauptschiff "baut". Damit geht diese Lösung auch über Vohwinkel hinaus. Aber gerade hier zeigt sich, wie problematisch die Interpretation dieser letzten Kirchen sein kann. Wieder muß entschieden werden, ob der Gedanke des Weltraums mit heiligen Stätten eine so starke Anbindung der Hauptapsis an ein Mittelschiff zuläßt, wodurch thematisch eine innere Gottesdienstkirche in einer größeren allgemeinen entsteht, also gewissermaßen eine Kirche in der Kirche. Wenn hier wieder eher dagegen argumentiert wird, so deshalb, weil zum allgemeinen Gedanken die Vorentwurfserläuterungen hinzukommen. Schwarz schreibt dort: "Der ganze Raum wird von der mächtigen Apside beherrscht." Die Apside bezieht sich also auf den ganzen Raum und nicht vor allem auf einen mittleren Teil davon. Die Stelle der "Inkarnation" wird damit ganz besonders individuell hervorgehoben. Sie würde es weniger, wenn sie in ein Hauptschiff eingebunden wäre und ausschließlich Ort des Gottesdienstes wäre. Schwarz dachte sich außerdem die Decke leicht und neutral: "Die Wände sollen ohne statische Inanspruchnahme der Decke genügende Festigkeit haben. Deshalb kann die Decke in das fertige Bauwerk eingehoben und aus leichtesten Baustoffen hergestellt werden. Geplant sind Leichtbinder aus Stahlrohren, welche eine Vergoldung erhalten und darüber eine flache Decke aus Lärchenholz. Diese Bauweise wurde soeben bei der neuen Kirche St. Gertrud in Aschaffenburg mit bestem formalem Erfolg durchgeführt."⁷⁵³) Solche Längsträger hätten den Eindruck eines ausgegrenzten "Mittelschiffes" nicht aufkommen lassen.

Die ausgeführte Decke unterteilt den Raum in längs-

gerichtete Abschnitte. Die Wand wird dadurch nicht so sehr als umlaufende gefaltete Umhürdung gesehen, sondern als getrennt in Stirn- und Seitenwände mit Nischen. Das kann aber kaum im Sinne des Grundgedankens des Baues sein.

105
107

1960, Soest, Heilig Kreuz (Kat.Nr.54)

In diesem Bau ist die Deckengestaltung gleich zweifach problematisch.

Die rechteckige Kirche hat im Innern eine freistehende Apsis. Von ihr aus führen Deckenträger zur Eingangswand und deuten einen Hauptraum an, der auf den Altar orientiert. Der eigentliche Kirchenraum ist einheitlicher Umraum, mit einem umlaufenden Fensterkranz in der oberen Wandzone. Durch die Loslösung der Apsis aus der Umgrenzung wird die Altarstelle noch mehr aufgewertet als in Hausen. Aber wie dort verbindet sie sich mit einem angedeuteten Mittelschiff. Es entsteht anschaulicher als in Hausen eine "Kirche in der Kirche". Hinzu kommt eine weitere Beobachtung am ausgeführten Bau. Die Apsis reicht nicht ganz bis zur Decke hinauf, sondern bricht unterhalb ab. Sie steht damit, an die Deckenbinde gebunden, wie eingestellt an einer beliebigen Stelle der Mittelachse. Sie bildet jedenfalls nicht Anfang oder Ziel der Mittelachse.

Aufgrund dieser Ausführungsversion fällt es schwer, eine Verbindung zu den Intentionen von Schwarz zu finden. Schwarz erläuterte seinen Vorentwurf vom 10.1.61 so: "Der Bau ist zentral gedacht. Mitten in den Raum ist die Stätte der doppelten göttlichen Inkarnation in der Gestalt des Wortes und des Brotes und Weines gebettet. Das Volk ist davor zusammengezogen, und dahinter ist ein Bauteil, nicht unähnlich einer Apside, errichtet. Dieser Bauteil

ist aber nicht so zu verstehen wie die Apsiden in den alten Kirchen, als das transparente Weltfirmament, in dem die Umrisse der Ewigkeit sichtbar werden. Er ist nur Ummauerung der innigsten Weltmitte, Gewände des 'innersten Hüttleins', 'Krippe des Neugeborenen'. Man wird das auch im Auge behalten müssen, wenn einmal daran gedacht wird, diese 'Apside' mit Bildern zu erklären. Der so umhürdeten Weltmitte antwortet als Weltrand eine hohe und geschlossene Mauer und darüber ein Lichtband, sie umkreisen die bevölkerte Erde als ewige Grenze, als Himmel. Es gibt also in diesem Bau zwei ewige Orte, der eine liegt in der Mitte der Welt und der andere an ihrem äußersten Rande. Zwischen beide ist das Volk gestellt. Die Kreisung der Hochwand wird innen begleitet durch einen Weg, der die Mitte umkreist. Hier wird der theologische Sinn des alten Kapellenkranzes wieder lebendig, denn im Beschreiten dieses Wegs wird eine Folge von gnadenreichen Orten berührt. Zu diesen Orten gehören die beiden Beichträume, die nach dem Gedanken des 'heiligen Tors' erbaut sind, die große Kapelle, welche der Bauherr wünscht und die wohl dem Kirchherrn zu weihen ist, Heiligenbilder in Nischen und Fenstern und die Taufstelle. Die Gnade ist hier nahe als freundlicher Beistand und die Heiligen sind ganz nahe Helfer. Oben im Lichtband sind sie ein seliger himmlischer Ring.⁷⁵⁴⁾

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß Schwarz unter "zentral gedachtem" Bau nicht eine typologisch festgelegte Bauform meint. "Zentral" ist für ihn ein Bau mit einer Bedeutungsmitte. Sie muß also nicht mit der planimetrischen Mitte übereinstimmen und braucht auch nicht in abgerundeter Form umgrenzt zu werden. Der Gedanke der zentralen Stellung des Altars, als "innigste Welt-

mitte, Gewände des 'innersten Hüttleins', 'Krippe des Neugeborenen'", ist mit dem ersten Plan des Buches "Vom Bau der Kirche" eng verknüpft (s.o.S.191 ff.). Es erscheinen an diesem Bau demnach zwei Gedanken. Der bisherige "Weltraumgedanke" der heiligen Orte und der Gedanke des ersten Planes. Bezüglich des "Weltenraums" wird man hier nur schwer nachvollziehen können, wie die heiligen Stätten die Gestalt des Baues bedingen. Sie tun es gar nicht. Sie haben lediglich ungefähren Bezug zur Umfassungswand. Die Beichträume sind kleine Bauanhängsel nach außen - man betritt sie über ein "heiliges Tor" - die Taufstelle ist in der rechten unteren Ecke. Nur zwei Nischen im hinteren Teil des Raumes bezeichnen weitere heilige Stätten. Die Gestalt des Baues als Ganzes wird davon nicht berührt. Dennoch bleibt der Gedanke gewahrt, denn die Außenwand meint einen theologischen Ort, diesmal wegen seines Bedeutungsbezugs zur Mitte.

Am ausgeführten Bau kann man diesen Sinnbezug allerdings kaum erkennen. Die "Kreisung" der Wand um die Mitte wird gestört durch die Deckengestaltung. Der Raum erscheint, durch die kräftig herabreichenden Längsträger der Decke in Mittelschiff und Seitenschiffe unterteilt. Wie bei Häusern werden die Wände dadurch nur seitliche Begleitformen eines längsgerichteten Saales und verbinden sich nicht um den Bau herum zu einer "Kreisung". Die "Mitte" selbst, d.h. die Altarstelle, soll einen "ewigen Ort" symbolisieren. In der Beschreibung am Anfang wurde aber schon angemerkt, daß die Apsis lediglich an einer "beliebigen" Stelle der Mittelachse steht. Also mit dem Ort nicht verankert ist. Dies wäre sie nur, wenn sie bis zur Decke hinaufreichen würde. Tatsächlich hat Schwarz die Apsis in seinem Vorentwurf so geplant. In diesem Ent-

wurf ist auch der Deckenträger kaum zu erkennen und es ist denkbar, daß er soweit wie möglich kaschiert werden sollte. In der Realisierung hingegen reicht er bis zum Ansatz der Fenster herab. Nach Maria Schwarz wurde die Apsis aus formal-ästhetischen Gründen nicht bis zur Decke gebaut. Die Ansatzstellen der Längsträger wären unbefriedigend ausgefallen. Ein Schaubild zeigt einen Lösungsvorschlag, die Apsis doch bis zur Decke zu führen.

Der Bau gibt also den zentralisierenden Gedanken des "ersten Planes" kaum wieder, auch wenn man berücksichtigt, daß im Buch nicht unbedingt immer ein kreisrunder Bau gemeint ist. Dennoch soll die Mitte stets etwas Konzentrisches darstellen. Das kommt besonders knapp formuliert in der Zusammenfassung des Gedankens in Schwarz' letztem Buch "Kirchenbau" zum Ausdruck: "Zwischen dem Firmament, das um die Erde herum ist, und dem innigsten Weltort ist ein beständiges Fließen und Gegenfließen, und das Volk ist darein hineingenommen. Das Gewölbe durchwirkt die irdische Gegend und drängt sie zur Mitte, es verengt sie in immer engere Kreise zum innersten Weltrand, dem Brunnen, in den die Welt hineinstürzt und aus dem sie erneut hervorgeht. Aus der Mitte erstrahlt das junge Licht, es breitet sich in Ringen aus, deren letzter der Weltenhorizont ist..."⁷⁵⁵⁾

Wegen der ausgesprochenen Konzentration des Baues auf eine Mittelachse ist auch der andere Gedanke des "Weltraums" mit seinen heiligen Stätten und einer besonderen Stätte der "Inkarnation" kaum noch nachzuvollziehen.

12. Einzelfragen

Der Beschreibung und Interpretation der einzelnen Bauten sollen noch zwei ergänzende Abschnitte angeschlossen werden, die sich in ihrer Thematik auf das gesamte Werk beziehen.

Ausstattung

Grundriß, Wand, Lichtführung und Decke sind die ausschließlichen Mittel für Schwarz, seine ideellen Konzeptionen darzustellen. Mit ihrer mannigfaltigen Komposition verwandelt er die Bildgestalten. Der Akzent liegt allein auf der Architektur. Die Ausstattung ist Zutat. Es ist bezeichnend, daß Schwarz sie erst in den bereits fertig konzipierten Raum einplant: "Was die Inneneinrichtung angeht, so kann ich von meiner Gewohnheit nicht abgehen, sie erst maßgeblich zu entwerfen, ehe ich die Wirkung des Raumes überschau. Ich mache das seit je so und es hat sich durchaus bewährt."⁷⁵⁶ Nur der Altar und die Laienbänke erhalten ihre determinierten Plätze. Sollen Taufe, Nebenaltäre oder andere "heilige Stätten" in den Raum integriert werden, so muß Schwarz die Bildgestalt seiner Bauten, ändern.

Bisweilen kann eine breite, neutrale Fläche der Gründungsboden einer "Stadt" werden. Die Taufe kann sinnvoll auch in Räume eingeplant werden, die zwei Gegenpole haben, also etwa wie in der Michaelskirche. Bilden solche Stätten jedoch keine theologischen Orte am Bau und werden sie auch nicht zu einer "Stadt" komponiert, ist ihre Präsenz meist problematisch. Dabei wird von der Sänger- und Orgelempore bis zum Nummernschild für die Kirchenlieder alles im Büro von Schwarz entworfen oder zumindest streng überwacht.

Bewußt muß man die Orgel- und Sängere mpore bei Schwarz zur Ausstattung zählen und nicht zur Architektur. So oft es möglich war, vermied er ihre Einplanung in den Raum. Die Orgel wurde weitgehend zu einem möbelartigen Gegenstand reduziert, die Sängere mpore in ein architektonisch unabgegrenztes Feld im hinteren Laienraum umgewandelt. Von Beginn der Planungen an versuchte Schwarz mit ausführlichen Begründungen seine Bauherrn dahin zu bringen, daß sie auf Sänger und Orgel überhaupt verzichteten. In zähen Verhandlungen mußte er dann jedesmal gegen den heftigen Widerstand der Bauherrn buchstäblich Zentimeter um Zentimeter nachgeben. Am ehesten setzte er sich durch, wenn im rückwärtigen Teil nur eine um ein bis zwei Stufen erhöhte Plattform für Orgel und Sänger vorgesehen wurde, wie etwa in Andernach, Duisburg, Köln-Braunsfeld, Aschaffenburg, Hausen oder Soest.⁷⁵⁷⁾ Selbst wenn auf eine Sängere mpore verzichtet werden konnte, blieb immer noch das Problem der Orgel. Gerade in den kleineren, breiten Kirchen mußte eine Orgel störend wirken. Schwarz setzte sie dann, soweit es der Bauherr zuließ, auf zwei frei im hinteren Raum stehende Mäuerchen, um sie in ihrer Bedeutung etwas einzuschränken: "Ich pflege die Orgel nicht auf die Wand aufzusetzen, sondern in offenen Holzkästen, nach Register geordnet, frei in den Raum zu stellen. Sie wird dann nicht als Architektur mißverstanden",⁷⁵⁸⁾ schrieb Schwarz einem seiner Bauherrn. Das stimmt zwar in den allermeisten Fällen nicht, denn die Orgel wurde durchaus aufgehängt, bzw. bekam ein eigenes Podest oder eine Empore. Der Brief ist aber bezeichnend für die Versuche von Schwarz, das Orgelproblem in seinem Sinne zu lösen. Zwar gelang es ihm manchmal, daß seine Architektur geschont wurde, aber umso häßlicher stand der Kasten nun im Raum:

St.Christophorus in Köln-Niehl. Soweit wie möglich mußte auch vermieden werden, daß der theologische Ort des Eingangs, wenn er als solcher ausdrücklich konzipiert war, durch eine Orgel verstellt wurde. In Wien und in Bottrop gelang es ihm, die Architektur der Empore so transparent zu halten, daß der theologische Ort dahinter noch erkennbar ist. Wenn die Kirche Querarme hatte, versuchte Schwarz, die Orgel dort unterzubringen oder überhaupt irgendwo an der Seite des Raumes. Wie auch immer, das Problem der Orgel ist nur in ganz wenigen Kirchen zufriedenstellend gelöst worden.

Die B e i c h t s t ü h l e verursachten weniger Schwierigkeiten. War ein Seitenschiff oder ein Nebenraum vorhanden, so konnten sie dort untergebracht werden. In den Einraumkirchen baute Schwarz sie gerne in nach außen gehende Nischen. Die kleinen Anbauten draußen störten ihn weniger, als wenn die Beichtstühle ins Innere gingen. Die Bedenken der Bauherrn glaubte er durch ästhetische Argumente zu widerlegen. In Soest begründete man die Anbauten damit, daß sie als kleine Würfel sehr wichtig für den Maßstab des ganzen Baues seien,⁷⁵⁹⁾ während doch das eigentliche Argument gewesen wäre, sie störten andernfalls den Innenraum. Bei der Bonifatiuskirche in Aachen wollte Schwarz ursprünglich ebenfalls Seitenräume für die Beichte vorsehen, wobei er die gemeinsame Front der Beichtstühle nach innen architektonisch wie ein Portal gestaltete. Doch wußte er, daß diese Form den Bauherrn ungewohnt war: "Ich könnte mir auch denken, daß die Portalgestalt der Beichte Gegenstand von Bedenken ist, weil man sich von dem gewohnten Kleiderschrank nicht trennen kann, den ich aber gar nicht haben möchte."⁷⁶⁰⁾ Eine solche "Portal"-Beichte realisierte er z.B. in Hausen und Soest, nicht jedoch in der Bonifatiuskirche.

Was die mobilen Zutaten in Kirchen anbelangt, also Heiligenstatuen, Blumen, aber auch Bilder, so war Schwarz überraschenderweise nicht grundsätzlich dagegen. Zwar fürchtete er besonders bei seinen weißverputzten Bauten kitschige Zutaten: "Unsere hellen Kirchen mit den weißen Wänden sind ja sonst so empfindlich, und man betritt sie oft nach langer Zeit mit der Sorge, fromme Gemüter hätten ihnen etwas hinzugetan, was den Baugedanken vernichtet."⁷⁶¹⁾ Aber in vielen Kirchen schlägt er selbst vor, etwa Bilder oder Malereien einzuplanen, denn: "Es gibt noch immer den Bedarf an Bildern Christi, Marias und der Heiligen, nicht, weil das sogenannte einfache Volk sie haben will, sondern weil sie zum Gegenstand 'Kirche' nun einmal gehören."⁷⁶²⁾ Wovor er aber ausdrücklich warnte, waren künstlerisch bedenkliche Bildwerke. Und er meinte, daß in seiner Zeit kaum genügend gute Künstler wären, so daß "wir lieber gar keine Bilder in unsere Kirchen nehmen, als solche, die ins Private verföhren und private Geföhle wecken."⁷⁶³⁾ In den zwanziger Jahren allerdings schien die Bildlosigkeit programmatisch. In der Erläuterung zum Entwurf einer kreisrunden Kirche hatte Schwarz geschrieben: "Er soll keinen kleinen Schmuck und auch keine Statuen erhalten und überhaupt nichts, was an die flüchtige Zeit erinnert."⁷⁶⁴⁾ Bei der Fronleichnamskirche wirken bereits die Blumen am Altar ungünstig. Sie stehen im Widerspruch zur Strenge des Raumes. Ganz unverständlich ist aber ein später angebrachtes von der Decke herabhängendes Holzkreuz über dem ebenfalls störenden zweiten Altar. Der zweite, vorgezogene Altar mußte nach dem zweiten Vatikanischen Konzil aufgestellt werden, um der neuen Liturgie gerecht zu werden. Aus denkmalpflegerischen Gründen sollte unbedingt

dieses hängende Kreuz entfernt werden und auch dafür gesorgt werden, daß die Kirche möglichst immer schneeweiß verputzt ist. Andernfalls ist ihr künstlerischer und symbolischer Sinn empfindlich gestört.

Die wenigen Ausstattungsstücke sowie die Bildlosigkeit sind ein allgemeines Merkmal des modernen Kirchenbaues. Die Tendenz zur Verwesentlichung des Baues, die bereits in den zwanziger Jahren beobachtet worden war, paßte auch in den modernen Baustil, der sich im Kirchenbau allmählich durchsetzte. Dennoch ist Schwarz hierin ein extremer Außenseiter. Der symbolische Hintergrund für seine Beschränkung auf Architektur wird sehr selten von Pfarrgemeinde und Bauherren verstanden.

Hinzu kommt, daß Schwarz die "Leere" des Baues zusätzlich betont durch besondere Höhe und Weite: das Zuviel an Raum bezeichnete er als "Heiligen Überfluß".⁷⁶⁵⁾ Vor allem die Wand oder Apsis hinter dem Altar läßt die "Leere" so auffallend erscheinen, daß immer wieder versucht wurde und wird, sie irgendwie zu füllen. Von seinem theologischen Programm her hat Schwarz die Berechtigung der "Leere" als Hinweis auf das Jenseits zwar hinlänglich erklärt, aber er schließt auch nicht aus, daß Bildwerke dort angebracht werden könnten. Doch sind sie dann auch keine bloße Zutat. Die Altarrückwand bzw. Apsis ist nicht nur symbolischer Ort. Sie ist in erster Linie Architektur, und zwar bei Schwarz so sehr in elementarem Bezug zum ganzen Raum, daß einzelne "Zutaten" sich ähnlich negativ zur Wand verhalten, wie die allgemeine Ausstattung zum Bau. In der Franziskuskirche in Essen gibt es ein Bild an der Altarrückwand rechts des Altares und eine Madonnenstatue links davon. Schwarz hat diese Zutaten autorisiert. Aber die Altarrückwand, die von ihrer Architektur her einen ruhigen Gegensatz

zur unruhigen Wand des Gemeinderaumes darstellt, ist jetzt selbst unruhig. Außerdem wird ihre architektonische Funktion dahin mißverstanden, daß man sie nur noch als Grundfläche für Bildwerke sieht. Wenn andererseits die Reliefs von Mataré am Außenbau der Kirche in Düren in kleinstem Maßstab ausgeführt wurden, so zeigt das Matarés ausgebildetes Gefühl für die Sprache der Architektur.

Denkbar sind in manchen Räumen allerdings M a - l e r e i e n oder Mosaiken, die sich auf die ganze Wand beziehen, d.h. nicht gerahmt sind. Auf solche scheint Schwarz manchmal hingewiesen zu haben. Etwa in Bottrop. Dort stellte sich Schwarz vor, daß im Scheitel vielleicht ein thronender Christus gemalt würde, von dem aus "Züge von Engeln oder Heiligen dem Volk entgegenziehen" könnten.⁷⁶⁶⁾ Mit Malereien hätte auch die Kirche in Plötzensee ausgestattet werden können.⁷⁶⁷⁾ In jedem Falle müssen sich solche Bilder der Architektur unterordnen.

Mitarbeiter

Die Frage nach dem Arbeitsanteil der Mitarbeiter am Werk von Schwarz ist schwer zu beantworten. Wenn man bedenkt, wie genau Bildgedanke und Gestaltung übereinstimmen müssen, wie wenig Kompromisse eingegangen werden können und wie konsequent ferner das Gesamtwerk ist, scheint eines klar: Die Konzeption kann nur von Schwarz selbst ausgegangen sein. Betrachtet man aber Gedanke und Form jeweils isoliert für sich, dann fällt auf, daß sie relativ flexibel gehandhabt werden können. Einen Anhaltspunkt gibt Schwarz selbst dafür, wenn er sagt, daß jede Gestalt etwas bedeute, ganz gleich ob der Architekt sich darüber bewußt sei oder nicht. Das heißt, daß jede Form

bildlich gedeutet werden kann. Phantasievoll hat Schwarz bewiesen, wie allein verschiedene Umgrenzungsformen verschiedene Arten von "Bergung" darstellen können: ob als Schutzmantel, als "Schlucht" oder als wehrhafte Burg. Aber auch ein und derselbe Bau konnte für Schwarz im Laufe der Zeit einen anderen Bildgedanken bekommen. In Andernach beschrieb er den Bau zuerst als "Leib Christi" wobei er den weißen, klaren, strengen Raum meinte, später inspirierte ihn die rhythmische Abfolge der Wandfelder des gleichen Raumes zum Bild der "Wegkirche". Hinzu kommt, daß die Bildgedanken nicht allzu eng gefaßt sind. Wenn Schwarz eine Blume bauen will, dann meint er sie gleichzeitig als Kelch, als eine nach oben geöffnet Form und keinesfalls als eine eingegrenzte botanische Gestalt, etwa mit Blütenblättern. Das wäre Allegorie, die Schwarz auf jeden Fall vermeiden wollte. Diese grundsätzliche Flexibilität der Gedanken sowie der Formen, wobei sie innerhalb einer gewissen Spannweite genau sein müssen, schaffen die Voraussetzung dafür, daß die Mitarbeiter von Schwarz nicht nur untergeordnete Zeichenarbeiten zu verrichten hatten. Ganz sicher muß man aber davon ausgehen, daß die Bildgedanken selbst, als die gedankliche Konzeption, allein von Schwarz gefunden wurden, sei es, daß er sie als erstes einbrachte, oder sich von bereits gegebenen Formen dazu inspirieren ließ.

In formaler Beziehung hingegen konnte Schwarz durchaus auf die Phantasie von anderen Architekten zurückgreifen; vielleicht war er sogar auf sie angewiesen. Dies kann man aus mehreren Beobachtungen schließen. Bereits an den Gemeinschaftsarbeiten mit anderen Architekten, wie Dominikus Böhm, Emil Steffann, Hans Schwippert oder auch Paul Schneider-Esleben, fällt der geringe Anteil Schwarz'scher Formvorstellungen auf.⁷⁶⁸⁾

Von Anfang seiner Laufbahn als Architekt an arbeite-

te Schwarz stets mit anderen Architekten zusammen. Es gibt nur zwei Entwürfe, die ganz allein von ihm geplant und gezeichnet wurden: Hanau (1940) und Gey (1946). Beide entstanden in Notzeiten.

Vor dem Krieg unterhielt er ein Architekturbüro in Frankfurt mit Johannes Krahn als Mitarbeiter. Nach dem Krieg eröffnete er ein zweites in Köln. Zu den wichtigsten Mitarbeitern ab 1947 gehören Karl Wimmenauer (1947-1958) und Maria Schwarz geb. Lang, mit der Schwarz seit 1951 verheiratet war. Das Kölner Büro arbeitete eng mit jenem von Josef Bernard zusammen. Nach Bernards Tod (1959) übernahm Schwarz dessen Mitarbeiter. Allein im Kirchenbau beschäftigte er unter anderen: Helmut Gutmann, Hubert Fridel, Klaus Rosiny, Kurt Faber, Herbert Hermann, Werner und Hildburg Strohl, Günther Kleinjohann, Franz Altgassen. Jeder Mitarbeiter war an mindestens einem Projekt beteiligt, seine Aufgabe erstreckte sich von der Ideenlieferung über die Ausarbeitung bis zur manchmal gegebenen örtlichen Bauleitung und umfaßte hiermit das ganze Spektrum des Architektenberufes.

Karl Wimmenauer schilderte in einem Vortrag zur Eröffnung der Gedächtnisausstellung für Rudolf Schwarz von 1966 die Zusammenarbeit der Mitarbeiter mit Schwarz. Die wichtigsten Passagen dieser Schilderung sollen hier wiederholt werden:

"Die Arbeit am Reißbrett war unsere gemeinsame Arbeit. Tauchte ein guter, manchmal entscheidender Gedanke für die Konzeption eines Bauwerks oder Details aus dem Kreise der Mitarbeiter auf, ging der Gedanke in das Werk ein. Jeder an seiner Stelle hatte die Aufgabe mitzukonzipieren. Ging das Konzept daneben, nach redlicher Bemühung, wurde es auf die Seite gelegt. Alle Einwendungen wurden angehört und beachtet, die letzte Entscheidung hatte

Schwarz. So war immer ein Ansporn da, sich ohne Vorbehalte in völliger Freiheit zu verausgaben.

Niemals wurden uns fertige Konzeptionen zur Weiterbearbeitung vorgelegt. In der Regel war es aber so, ... daß Schwarz irgendwann im Ablauf der Konzeption vor uns das Gebäude der Gedanken zu einem Raum, die er mitunter jahrelang mit sich herumgetragen hatte, oder im Augenblick hervorbrachte, in einer knappen Handskizze niederlegte, mehr eigentlich: niederschrieb. Und in der Regel enthielt diese Handskizze die Lösung, um die wir uns alle verausgabt hatten."⁷⁶⁹⁾

Es ist nicht bekannt, wie weit Schwarz die gedankliche Konzeption seiner Bauten seinen Mitarbeitern zu Beginn der Planungen erklärte. Bei der Wichtigkeit dieser Gedanken sollte man annehmen, daß er großen Wert darauf legen würde. Karl Wimmenauers Vortrag gibt hierzu nur wenig Auskunft: "Wenn er etwas geschrieben hatte, das in voller Einsamkeit ... konzipiert war, ... zog er das soeben diktierte Manuskript ungeduldig aus der Maschine und legte es uns unverzüglich auf den Tisch zur sofortigen Lektüre und Beurteilung: Alle Aufsätze, Erläuterungsberichte und wichtigen Briefe (nicht seine Buch- und Vortragskonzepte, diese nicht, hier waren wir nicht zugelassen)."⁷⁷⁰⁾

Da die Mitarbeiter zumindest die Erläuterungsberichte kannten, wird ihnen immerhin der allgemeine Grundgedanke der Konzeption bekannt gewesen sein. Das bedeutet aber nicht, daß jede formale Konsequenz aus diesen Gedanken ihnen bewußt gemacht worden war. Die Erläuterungsberichte selbst sind allgemein gehalten, sie geben eine Idee wieder. Da diese Ideen sich aber im Grundsätzlichen meistens wiederholten und sich außerdem auf wenige formale Mittel beschränkten, waren sie gewissermaßen bald "er-

lernbar". Über die Details der Ausführung mögen sich dagegen die Mitarbeiter weniger deutlich bewußt gewesen sein. Es ist andernfalls nicht verständlich, warum etwa die drei letzten Kirchen von Schwarz - Wuppertal-Vohwinkel, Hausen und Soest - den Bildgedanken durch die Dekkengestaltung verunklären. Wie sehr es aber Schwarz gerade um die Verwirklichung seiner *G e d a n k e n* ging, läßt sich daran erkennen, daß ihm die genaue Konzeption der Bauten sozusagen im Theoretischen genügte. Karl Wimmenauer schreibt dazu:

"War ein durchführbarer Plan aus der Fülle der Konzepte entstanden ..., so fand Schwarz - abgesehen von einigen Ausnahmen - eigentlich nur noch beiläufig Anlaß, das Entstehen des Bauwerkes weiter zu verfolgen, bis dann die Ausstattung sein Interesse von neuem entzündete. War das Bauwerk fertig und eingeweiht, ging er nur noch selten oder gar nicht mehr hin. Er sagte, das sei nicht nötig, weil er den Bau kenne."

"Der Entwurf, das Stadium des Entwurfs, die Entstehung des Baugedankens, das *g e d a c h t e* Bauwerk war sein Anliegen, nicht das gebaute Bauwerk. Das Bauen verstand sich von selbst. Das gebaute Bauwerk war für ihn die Manifestation aller Gedanken, die darin enthalten waren. Die Gedanken waren im Plan baubar gemacht worden, ins Baubare umgesetzt worden."

" Die Konstruktion interessierte ihn nur dann -dann aber ebenso brennend wie die Konzeption - wenn sie sich zur Übersetzung seiner Gedanken in die Baubarkeit als besonders geeignet erwies, niemals aber um ihrer selbst willen."⁷⁷¹⁾

Der Baugedanke bei Schwarz darf nicht zu eng gesehen werden. Abgesehen von den allgemein gehaltenen Symbolen erster bis dritter Ebene erkennt man an fast jedem

Bau die auf eine gedankliche Konzeption ausgerichtete Sprache. Selbst wenn man die Symbole in der Auslegung von Schwarz nicht kennt, zeigt die Komposition der architektonischen Elemente so gut wie immer einen gedanklich nachvollziehbaren Beziehungszusammenhang. Fensteröffnungen werden so gruppiert, daß sie ihre Bedeutung in Bezug zum Laienraum oder Altarraum oder zum Raum als Ganzes zeigen, und zwar in einem deutlich theologisch zu interpretierbaren Sinn. Sie versuchen niemals das Gefühl anzusprechen durch Lichtstimmung, etwa durch indirekt einfallendes Licht. Die Wände werden gleichfalls nicht für sich gesehen, sondern sie treten miteinander in einen Sinnbezug, meistens als vermittelte Gegensätze. Und auch hier ist dieser Sinnbezug ein theologischer und betrifft vor allem das Verhältnis des Gemeinderaums zum Altar. Man kann hierzu auch die Bewegungszüge der Decke rechnen. Diese Merkmale werden aber deshalb als gedanklich - wenn nicht intellektuell - empfunden, weil sie ausschließlich den Raumeindruck bedingen. Kein Element kann für sich aus dem gesamten Zusammenhang herausgelöst werden, keines hat individuellen Eigenwert.

Zu diesem Stil konnte Schwarz seine Mitarbeiter im Laufe der Entwurfsarbeit ohne Mühe bringen, und dieser Stil ist das entscheidende Kennzeichen von Schwarz. Erst in zweiter Linie wird er sich für das Aussehen der einzelnen Elemente entschieden haben. Allerdings zeigt sich hier eine gewisse stilistische Vorliebe. So sehen seine Bauten, trotz Vorherrschen von bisweilen großen, burgartigen Mauern, weniger massiv und kraftvoll aus, als sie zunächst zu erscheinen vorgeben. Auch hier glaubt man die primäre Form eher aus einem feinsinnigen Intellekt hervorgegangen.

Auf dieses stilistische Merkmal muß insofern geachtet werden, als es Hinweise für den zuweilen auftretenden Stil von Maria Schwarz gibt. Danach läßt sich mit Sicherheit ein Bau im Gedanken wie im Stil Maria Schwarz zuschreiben. Es handelt sich um die Dorfkirche in Gräveneck. Maria Schwarz betont selbst ihre Autorschaft an diesem Bau. Die Kirche wurde ab 1956 zu planen begonnen. Die Bauausführung begann aber erst 1964. Es ist ein relativ kleiner Saal, von Bruchsteinmauer umgrenzt. Einseitig wird das Mauerwerk durch mächtige Bögen in ganzer Höhe gegliedert und die Zwischenfelder verglast. Der Altar steht vor einer kleinen nischenartigen Apsis, die nicht genau in der Mittelachse des Raumes steht, sondern etwas nach Norden verschoben ist. Asymmetrie ist das Hauptmerkmal dieses Baues. Sogar die Wände sind leicht zum Altar hin abgebogen bzw. geknickt. Neben der eigenwillig erscheinenden Asymmetrie wird der Bau vor allem gekennzeichnet durch die kraftvolle Sprache seiner Elemente. Anders als bei anderen Kirchen von Schwarz erscheint hier das Mauerwerk massiv. Die Fensterbögen sind großformig und von dickem Mauerwerk, so daß sie sich gegen das Licht nicht nur behaupten, sondern ihm in der Bedeutung übergeordnet erscheinen. Auch in Wien hatte das Betonwerk eine wichtige Eigenbedeutung gegenüber dem Licht, doch zeigte es in seiner Struktur auch einen eigenen thematischen Zusammenhang mit dem Raum, indem es eine Bewegung zum Altar hin veranschaulichte. Hier werden die Bögen als individuelle Formen, unabhängig vom Bauzusammenhang, gesehen. Auch die Asymmetrie des Baues ist ein individuelles stilistisches Merkmal, dem kein gedanklicher Grund zugemessen werden kann. Bei Schwarz hatten asymmetrische Gestaltungen stets Bedeutungsordnungen veranschaulicht. In Düren dien-

te sie der Hervorhebung der Pilgerkirche, in den zwanziger Jahren wurde dadurch der Altarraum besonders betont, sei es durch Lichtkontraste zwischen Altar und Laienraum (Entwurf "Mauer", Vierwandkirche für Heilig Geist in Aachen) oder sei es durch eine bauliche Hervorhebung des Altarraumes (Entwurf einer Marienkapelle). Aus diesem Grund mag vielleicht auch die Kirche in Linz, die Maria Schwarz ebenfalls für sich beansprucht, in ihrer vom Gedanken her unmotivierten Asymmetrie nicht von Schwarz sein. Doch hier scheint sich die Autorschaft von Maria Schwarz nur auf die Asymmetrie zu beschränken, im übrigen gibt es keine Hinweise auf ihren Stil. Als eindeutige Handschrift Maria Schwarz' erweisen sich auch die als problematisch empfundenen kräftigen Deckenteilungen bei den letzten drei Kirchen: Vohwinkel, Hausen und Soest.

Schwarz hat keine Schule geschaffen. Das liegt aber nur zum geringsten Teil daran, daß er seinen Schülern und Mitarbeitern große Freiheit in der Konzeption ließ, wie dies z.B. Karl Wimmenauer meint.⁷⁷²⁾ Der eigentliche Grund scheint ein anderer zu sein.

Bereits die vom gedanklichen Konzept abweichende Gestaltung der letzten Kirchen zeigt, daß es bei Schwarz nicht genügt, sich ein stilistisches oder formales Repertoire anzueignen, um in seinem Sinne zu bauen. Andererseits sind auch die Gedanken selbst in ihrer schwer zu verstehenden Eigenwilligkeit so eng an die Person Schwarz' gebunden, daß sie kaum so etwas wie eine Schule bilden können. Das mag auch der Grund dafür sein, daß er unter den zeitgenössischen Kirchenbauern eine Ausnahme geblieben ist. Obwohl viel zitiert und formal kopiert, blieb Schwarz im wesentlichen ohne Nachfolge.

1

Entwurf einer Kirche in einer Siedlung

1925 (1927)⁷⁷³⁾

Mitarbeiter: Gemeinschaftsarbeit mit Dominikus Böhm

Plan: 1 Kohlezeichnung von Dominikus Böhm, bezeichnet:

DB 25 (verbessert: 27?). Das Blatt ist auf einen Karton aufgezogen, auf dem die Signaturen "D. Böhm und Dr. Ing. Rudolf Schwarz" sind. Archiv Böhm

Literatur: Hoff, Muck und Thoma, Dominikus Böhm, S. 504 und Abb. S. 143

Beschreibung

Über ansteigenden Terrassen erhebt sich der Sakralbau, eine Gruppe von zylindrischen Baukörpern verschiedener Höhe und Durchmesser. Drei turmartige Gebilde umgeben einen breiten Hauptbau, der vertikal durch schmale Streifen (Fenster?) gegliedert ist. Zwei der Türme sind höher als der Hauptbau und durch Zinnen bekrönt. Der schlankere von beiden wird außerdem horizontal durch Bänder gegliedert. Der dritte Turm ist sehr klein.

Zur Datierung

Nach der Jahresangabe könnte der Plan 1925 oder 1927 entstanden sein. Raimund Thoma⁷⁷⁴⁾ hält das Jahr 1927 für wahrscheinlicher, als Schwarz und Böhm gemeinsam die Pläne für die Frankfurter Frauenfriedenskirche (Kat. Nr. 2) entwarfen. Ganz auszuschließen ist das Jahr 1925 allerdings auch nicht. In einer autobiographischen Notiz erwähnt Schwarz, daß er bereits 1925 von Dominikus Böhm nach Offenbach berufen wurde.⁷⁷⁵⁾ Der "expressionistische" Stil spricht aber für die frühe Datierung, vor al-

lem der aufgehellte Himmel als "Gloriole" für den Bau. So hat Böhm seinen Entwurf für die Göttinger Akademiker Kriegergedächtniskirche von 1923 oder seinen Entwurf für St. Johann Baptist in Neu-Ulm von 1921 gezeichnet.⁷⁷⁶⁾ Um 1927 dagegen setzt sich bei Böhm ein Schwarz verwandter "rationalerer" Stil vorübergehend durch.

Die Frage der Zuschreibung

Der Anteil von Schwarz läßt sich nicht klar bestimmen. Die Idee hat er - etwas abgewandelt - später wiederverwendet. Vielleicht geht die karge, auf Grundformen reduzierte äußere Erscheinung eher auf Schwarz zurück, während die Milderung der abstrakten Idee, etwa durch die bauchige Erscheinung der Baukörper und durch die Zinnen, von Böhm sein könnte.

2

Frankfurt

Frauenfriedenskirche

(Zum Gedächtnis der Toten des Krieges der Mater Dolorosa geweiht)

1927

Mitarbeiter: Gemeinschaftsarbeit mit Dominikus Böhm.

Bauherr: Die Katholische Frauenvereinigung Deutschlands und Pfarrei St. Elisabeth, Frankfurt

Pläne: Entwurf "Opfergang"

Pfarrarchiv Frauenfriedenskirche

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 12 ff. - Lill, Der Wettbewerb für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt a.M. 1926/27, S. 188 f. und 258 - Bauwettbewerbe, 1927, H. 17 - Kölnische Volkszeitung 1.VI. 1927, Nr. 400 - Der Baumeister XX, 1927, S. 156 ff. Beilage - Bauwarte III, 1927 Kunstbeilage, S. 165 ff. -

Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 289 ff. -
Hoff, Muck und Thoma: Dominikus Böhm, S.153 - 159
und S. 504 f. - Schnell, Der Kirchenbau des 20.
Jahrhunderts in Deutschland, S. 50

Geschichte

Die Wettbewerbsausschreibung erfolgte zu Anfang des Jahres 1927. Vorgesehen war eine Kirche für 750 Sitzplätze, dazu eine Krypta. In der Kirche sollten 6 Beichtstühle Platz finden und eine Sängerempore für 100 Personen. Außerdem waren ein Gemeinde- und ein Pfarrhaus zu planen. Einsendetermin war der 15. März 1927. Zum Preisgericht gehörten als Fachgutachter Peter Behrens, Paul Bonatz und Ernst May. 157 Einsendungen brachte die Ausschreibung.⁷⁷⁷⁾ Den ersten Preis bekam der Entwurf "Opfergang" von Böhm und Schwarz. Er wurde nicht ausgeführt, weil der Altar angeblich von der Gemeinde nicht getrennt war.⁷⁷⁸⁾ Stadtplaner Ernst May und Frauenführerin Gerta Krabbel versuchten den Plan dennoch durchzusetzen,⁷⁷⁹⁾ hatten aber keinen Erfolg. Ausgeführt wurde der Entwurf von Hans Herkommer.

Entwurf "Opfergang"

Die Kirche ist ein langer, schmaler, rechteckiger Saal mit einem Seitenschiff und einem um mehrere Stufen erhöhten Altarbezirk im Osten. Am Westende führt vom Süden her eine monumental wirkende Freitreppe zur Sängerempore. Unter dem Altarbezirk liegt quer zum Langhaus die Krypta, die vom Seitenschiff aus erreichbar ist. Die Beleuchtung der Kirche erfolgt nur beim Altar und von der Westfassade her. Entwurfsvarianten zeigen Öffnungen seitlich bzw. hinter dem Altarbezirk. Die Fassade im Westen, mit einer Rose über dem Eingang ist breiter als das Hauptschiff. Sie verbindet sich mit dem Turm zu einer einheit-

lichen Front. Der Turm ist nur in der Seitenansicht erkennbar. Die unterschiedliche Höhe von Turm und Langhaus wird durch ein durchgehendes schiefes Dach ausgeglichen, so daß die Fassade unsymmetrisch ist. Die südliche Treppe mit der dazugehörigen Seitenschifffront gibt der abfallenden Fassade kompositorisch einen Halt.

3

Entwurf einer kreisrunden Kirche

1928

Modell verloren

Maße: Gesamthöhe des vorgeschlagenen Bauwerkes 42 m,

Breite: 30 m Durchmesser

Literatur: Schwarz, Entwurf einer kreisrunden Pfarrkirche, 1928, S. 262 ff. - Schwarz, Was dennoch besprochen werden muß, 1953, S. 192 - o. V.: Gott treibt Geometrie, in: Der Spiegel, 1953, Nr. 52, S. 34

Beschreibung⁷⁸⁰⁾

Das Grundmotiv dieses Modells ist, ähnlich wie bei Kat. Nr. 1, die Komposition zylindrischer Formen. Über einem kreisrunden, 8 m hohen Sockelbau erheben sich drei 34 m hohe Zylinder, ein breiterer und zwei schmalere. Im Inneren sollte ein sichelförmiger Vorraum den kreisrunden, 42 m hohen Hauptraum umfassen. Dieser Vorraum tritt nach außen als der breite Sockel-Zylinder in Erscheinung. Die beiden schmaleren Zylinder sind wie Türme an der Eingangsseite. In einem sollte ohne Unterbrechung Orgel gespielt werden, nur zur Ehre Gottes. Die runden Öffnungen sind Schallöffnungen. Der andere sollte Taufurm sein. Es sind keine Glocken vorgesehen. Die Belichtung erfolgt von oben - die drei hohen Zylinder sind mit Glas flach gedeckt.

Die Konstruktion sollte am Außenbau sichtbar sein. Das Stahlgerüst aus senkrechten Ständern und waagerechten Gurten sollte versilbert werden und oben einen vergoldeten Abschlußring erhalten. Das Gerüst ist mit Majolikaplatten oder glasierten Zementplatten von 1 m^2 gefüllt. Die Farbe sollte weiß sein. Im Innern ist der Vorraum nur durch die dünnen Stahlständer des Hauptzylinders vom Kultraum getrennt. Der Altar ist als Mittelpunkt des Hauptraumes gedacht.

4

2

Entwurf einer Marienkapelle

1928

Modell verloren

Höhe des vorgeschlagenen Bauwerks: 36 m

Literatur: Schwarz, Entwurf einer Marienkapelle,

781)

Beschreibung

Über kreisförmigem Grundriß erheben sich als zusammenhängender Körper ein niedriger Laienraum und ein sehr hoher Altarraum. Außen werden sie durch einen hohen Bogen, der gleichzeitig als Glockenträger dient, verbunden. Im Innern ist der Laienraum zum Altarraum ganz geöffnet. Ein Betonbalken soll die hohe gerade Wand darüber tragen. Von dieser Wand aus, die z.T. aus Glas besteht, wird die Kirche vor allem der Altarraum, beleuchtet. Alle übrigen Wände sind geschlossen. Der Altar selbst soll in Form einer silbernen Säule vom Boden bis zur Decke reichen. Innen und außen ist der Bau weiß verputzt.

Aachen

Heilig Geist

1928

Mitarbeiter: Hans Schwippert und Johannes KrahnBauherr: Kirchengemeinde St. JakobPläne: 3 eingereichte Entwürfe unter dem Motto: "Vierwandkirche", "Kubus", "Mauer", Entwurf im Pfarrarchiv St. Jakob, Aachen.Schriftliche Quellen: Erläuterungsbericht zur "Mauer" (Pfarrarchiv St. Jakob Aachen.)Literatur: Die Bauwelt 1928, S. 715, 1100, 1122 - Schwarz, in: Die Schildgenossen 9, 1928/29, S. 267 ff. - Hans Karlinger, Das Problem des Sakralbaues in der Gegenwart, S. 169 - Schnell, Kirchenbau des 20. Jh. in Deutschland, S. 51Geschichte

Der Wettbewerb brachte 71 Einsendungen. Den 1. Preis erhielt Otto Bongartz, den 2. Preis Rudolf Schwarz für seinen Entwurf "Mauer". Ausgeführt wurde der Entwurf von Bongartz.

Beschreibung der Entwürfe⁷⁸²⁾

"Vierwandkirche" Der Plan zeigt einen rechteckigen, relativ schmalen Saal. Tiefe Fensternischen zwischen geschlossenen Wandabschnitten gliedern den Raum unregelmäßig auf. Der Altarbereich ist um mehrere Stufen erhöht, sonst aber nicht architektonisch vom Laienraum getrennt. Die Längswände sind verdoppelt und bilden so gangartige hohe Nebenräume, die von den tiefen Fensternischen unterbrochen werden.

Im Außenbau wird die Fassade durch eine hohe und breite Treppe, flankiert von zwei vorspringenden mächtigen Wän-

den, besonders hervorgehoben. Über die Treppe spannt sich ein riesiges Eisenkruzifix. Es gibt keinen Glockenturm - eine der an der Fassade vorspringenden Wände sollte die Glocken aufnehmen. Innen und außen sollten die aus Backstein gebauten Wände weiß verputzt werden

5 "Kubus" Die Anlage über quadratischem Grundriß hat einen schwarzverputzten Sockelbau mit der Eingangshalle und der Unterkirche und darüber die helle, hohe, kubische weiße Hauptkirche.

6-8 "Mauer" Zwei hohe und lange "Mauern" treffen rechtwinklig aufeinander. Hinter der einen befindet sich der Hauptraum, hinter der anderen führt der "Prozessionsweg"⁷⁸³⁾ durch verschiedene Vorräume zum Kirchenraum. Der Hauptraum ist wiederum ein längsgerichteter Saal. Wie bei der "Vierwandkirche" gibt es keinen abgesonderten Altarraum. Der Altar steht lediglich um mehrere Stufen erhöht. Das Kirchenschiff wird auf der einen Seite durchfenstert. Die künstliche Beleuchtung erfolgt über an Schnüren herabhängende "Lichttropfen".⁷⁸⁴⁾

6

9-19 Aachen

Sl6-28

St. Fronleichnam

Kirche und Pfarrhaus

1928

Mitarbeiter: Hans Schwippert und Johannes Krahn

Bauherr: Kirchenvorstand der Pfarrei St. Josef, Aachen

Bauleitung: Karl Lohr, Ing. Josef Pirlet und Ing. Stefan

Link

Baubeginn: Ostern 1930

Weihe: 21.12.1930

Ausstattung: Goldschmiedeschüler der Aachener Werkschule,
Bänke von Schwippert, Passionswandbehänge von Wilhelm

Rupprecht Altarkreuz: Fritz Schwerdt, Corpus Christi des Altarkreuzes: Walter Ditsch

Maße: Länge außen 48,40 m, innen 47,10 m Breite außen 20,70 m gesamt, Breite des Hochschiffes außen 14,30 m, innen 13,00 m, lichte Höhe des Hochschiffes 21 m, Turmhöhe 42 m, Turm quadratisch 5,30 x 5,30 m,⁷⁸⁵⁾ Seitenschiffhöhe 3,50 m,⁷⁸⁶⁾ Schiff 15978 m³ Rauminhalt.

Kosten: gesamt einschließlich Pfarrhaus 328 408 Mark, Kirche und Turm zusammen 243 871 Mark Kubikmeterpreis 14,13 Mark.

Pläne:

Entwurf_I 5 durchnummerierte Blätter (Grundriß, Schnitte, Ansichten), lfd. Nr. 1 - 5, Bleistift, M 1:200, gez. Krahn, dat. Anf. 1929.

Entwurf_II Blatt Nr. 6 - 17, 7 Schaubilder in Kohlezeichnung, 5 Blätter Ansichten, Schnitte und Grundrisse in Bleistiftzeichnung, M 1:200, gez. Krahn, dat. 18.1.29, 23.1.29, 24.1.29 und 29.1.29. Alle signiert: Prof. Dr. Schwarz und Dipl. Ing. Hannes Schwippert.

Entwurf_III a) Blatt Nr. 18 - 25 (Grundrisse, Ansicht, Schnitt, Schaubilder) M 1:200, Bleistift und Kohle, gez. Krahn, dat. 2.5.29 (lfd. Nr. 18, 19, 23, 24), 5.1929 (lfd. Nr. 20, 21, 22, 25). Ein Blatt (Grundrisse, Ansicht) eigenhändige Kohleskizze von Schwarz, signiert und datiert: Dr. S. 31.5.29.

b) Blatt 26 - 32 (Grundrisse, Ansicht, Schnitt, Schaubilder) Bleistift und Kohle, M 1:200, gez. Krahn, dat. 10.6.29 und 11.6.29 (lfd. Nr. 32).

c) 4 Blatt (Skizzen, Schaubilder), dat.: 12.6.29, 15.6.29, 19.6.29 (Blatt Nr. 38). Das Blatt vom 12. 6.29 ist eine Originalskizze von Schwarz, sign. D. S., alle anderen von Krahn.

d) Blatt Nr. 33 - 37 (Grundrisse, Schaubilder), Bleistift und Kohle, M 1:200, gez. Krahn, dat.

22.6.29. Die Schaubilder signiert Dr. Schwarz.

e) Blatt Nr. 39 und 40 (Grundriß und Schaubild,) Bleistift und Kohle, M 1:200, gez. Krahn, dat.

26.6.29. Das Schaubild signiert Dr. Schwarz.

Entwurf IV Pläne im Maßstab 1:100, Baugesuchspläne (?) und Ausführungspläne. Über 35 Blatt (Grundrisse, Ansichten, Schnitte, 3 Schaubilder), Tusche, Bleistift, Kohle, gez. von Krahn, meist numeriert und datiert August 1929 und später. Archiv Maria Schwarz.

Schriftliche Quellen: Bautagebücher (lückenhaft)⁷⁸⁷⁾, ebd.

Literatur: Schwarz: Erneuerung des Kirchenbaus? S.548 f.

und 554 f. - Schwarz: Die Fronleichnamskirche, in: Die Schildgenossen 11, 1931, S. 284 ff.; wiederabgedruckt in: Baukunst und Werkform 1953, S. 67 - Schwarz: Fronleichnamskirche in Aachen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 51, 1931, S. 441 ff. - Schwarz: Die Fronleichnamskirche in Aachen, in: Der Baumeister 1932, S. 35 ff - Schwarz: Eucharistischer Bau 1960, S. 296 ff.

Hans Karlinger: Die Fronleichnamskirche in Aachen, 1930/31 - Romano Guardini: Die neuerbaute Fronleichnamskirche in Aachen 1931 - Nikolaus Irsch: Einleitung zur 40. Jahresmappe der Ges. f. christl. Kst., 1932, S. 11 - Willy Weyres: Der Kirchenbau im Erzbistum Köln, 1932, S. 15 - Heinrich Lützel: Der deutsche Kirchenbau der Gegenwart, 1934, S. 17 f. - Emil Steffann: Neue Wege im Kirchenbau, 1934/35, S.85 - Fritz Schumacher: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800, S.157 - Hans Weigert: Geschichte der deutschen Kunst, 1942, S. 501 - Ferdinand Pfammater: Betonkirchen, 1948, S. 73 - Baukunst und Werkform 1948, S. 87 - Hans Weigert: Geschichte der europäischen Kunst, 1951, S. 577 - Anton Henze: Kirchliche Kunst der Gegenwart, 1954, S. 17 - Anton Henze: Rudolf

Schwarz und das Gotteshaus der neuen Architektur, 1957, S. 29 f. - Willy Weyres: Neue Kirchen im Erzbistum Köln, 1957, S. 14 - Richard Biedrzyński: Kirchen unserer Zeit, 1958, S. 52 - Felix Kreusch: Neue Kirchen im Bistum Aachen 1930 - 1960, 1961, S. 20 f. - Herbert Muck: Sakralbau heute, 1961, S. 37 f., 70, 100 ff. 106 - ders.: Zur Auseinandersetzung mit dem neuen Kirchenbau, 1965, S. 215 ff. - Reinhard Gieselmann: Neue Kirchen, 1972, S. 13 f. - Hugo Schnell: Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, 1973, S. 50 f. Wolfgang Pehnt, Rudolf Schwarz, Kurzbiographie und Fronleichnamskirche, in: Giulio Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 12, 1977, S. 389

18, Beschreibung

25

St. Fronleichnam ist ein hoher und langer rechteckiger Saal mit dem Altar im Osten und einem niedrigen Seitenschiff im Süden. Ein schmales, pfeilerartiges Wandstück trennt die beiden Schiffe in der Mitte. Das Seitenschiff ist kürzer als das Hauptschiff; ein quadratischer Vorraum im Westen und die Sakristei im Osten ergänzen den Grundriß zum Rechteck.

Der Innenraum ist schneeweiß verputzt, der Fußboden sowie die Trennwand der Schiffe bestehen aus Blaustein, der Altar ist aus dunklem Marmor. Er ist um mehrere Stufen erhöht vor die Stirnwand gesetzt. An der gegenüberliegenden Wand im Westen ist eine Sänger- und Orgelempore. An der Trennwand der Schiffe ist eine weiße Predigtkanzel angebaut.

Die Belichtung des Raumes erfolgt über quadratische Fensteröffnungen. Ihr Glas ist ganz nach draußen versetzt, so daß die Öffnungen innen kräftig eingeschnitten in Er-

scheinung treten. Sie reihen sich in der oberen Zone der Längswände aneinander, die südliche Wand am Altarbezirk bleibt geschlossen, während an der nördlichen die Fenster paarweise herabsteigen. Auch an der Westwand gibt es zwei Fenster in der oberen Zone. Die künstliche Beleuchtung geht von Soffitten aus, die spiralg an Drähten von der Decke tief herabhängen.

Der Eingang zur Kirche erfolgt seitlich im Westen. Das Mittelportal der Westfassade wird nur für besondere Feiern geöffnet. Außen ist der Bau ebenfalls weiß, hat ein fast flaches Satteldach und einen quadratischen hohen Turm im Osten. Er schließt an den niedrigen Bauteil der Sakristei an, der außen zusammen mit dem Seitenschiff eine Einheit bildet.

Geschichte

Schwarz berichtet, daß der Pfarrer von Fronleichnam die Pläne für die Heilig-Geist-Kirche sah und selbst gerne eine solche Kirche haben wollte. Er gab ihm daher den Auftrag für Fronleichnam. Über die Baugeschichte informieren nur die erhaltenen Pläne.

Planstadien

9-11 Entwurf_I (Anfang 1929) Der Gebäudekomplex von Kirche, Pfarrhaus, Saal, Nebengebäude und Turm steht auf dem Eckgrundstück zweier sich kreuzender Straßen. Die Kirche ist geostet. An der westlichen Straße liegt die Schmalseite der Kirche mit seitlich sich anschließendem, gleichhohem Vorraum, beide hinter einer einheitlichen Fassade. Nach Norden schließt sich das niedrigere Pfarrhaus an. Vor der südlichen Längswand der Kirche liegt ein Vorplatz ("Hof"). Im Westen wird er von der Vorhalle begrenzt, im Osten von einem niedrigen Saalbau und dem an der Straße stehenden hohen Turm. Auf eine Eingangsfassade wird verzichtet.

Man erreicht den Kirchenraum vom Hof aus über den

langen Vorraum. Der Hauptraum ist ein längsgerichteter Saalbau mit einem von zwei Pfeilern getrennten, sehr niedrigen Seitenschiff im Norden. Der Altarbezirk ist architektonisch nicht vom Hauptraum getrennt, sondern lediglich um 9 Stufen erhöht. Der im wesentlichen geschlossene Raum wird nur an der Hofseite durch mehrere schmale, raumhohe Öffnungen belichtet. Die lichte Höhe des Raumes beträgt 13 m.

14 Entwurf II (18. - 29. Januar 1929) Veränderungen gegenüber dem I. Entwurf: Im Grundriß und den Ansichten hebt sich die Kirche deutlicher heraus. Die Vorhalle mit ihrer mächtigen Wand ist aufgegeben. Daher wird auch der "Hof" zu einem offenen Platz. Die Kirche kann direkt betreten werden durch je ein Portal im Süden und Norden. Ein dritter Eingang erfolgt durch den Vorsaal, der an der Stelle des ehemaligen Saalbaues zwischen Turm und Kirche im Osten liegt. Im Innern ist das niedrige Seitenschiff verschwunden. Stattdessen trennen mächtige Pfeiler im Süden einen seitenschiffartigen Raumteil vom Hauptschiff ab. Der Altar steht jetzt im Westen. Südlich des Altarraumes ist eine niedrige Kapelle vorgesehen, die auch am Außenbau in Erscheinung tritt. Die Belichtung erfolgt wieder von Süden, nur daß jetzt der Altarraum durch große Fenster besonders stark belichtet wird. Insgesamt scheint dieser Plan bessere Durchlichtung aller Bauteile vorzusehen. Mehrere unterschiedliche Fensteröffnungen ziehen sich um den Bau. Die Westfassade erhält als plastischen Schmuck drei Heiligenfiguren.

6 Entwurf III Veränderungen gegenüber dem II. Entwurf:
a) (Mai 1929) Die Kirche wird von den Nebengebäuden abgetrennt. Sie rückt jetzt an die südliche Straße. Vorplatz und Hof werden aufgegeben. Statt dessen erscheint wieder die Idee des Sockelbaues (vgl. Kat. Nr. 3, 4 und 5): Die Vorhalle und das Seitenschiff scheinen den nieder-

ren Sockel für das aufragende Hauptschiff zu bilden. Das Hauptschiff erhält am östlichen Ende einen gleichhohen südlichen Querbau. Im Westen erscheint deutlicher als bisher eine architektonisch gestaltete Fassade: großes Eingangsportal, nördlich der Turm an der Straße und die völlig durchfensterte Westwand des Hauptschiffes. Ein großes Kreuz krönt die Fassade. Im Innern ist der Altar wieder im Osten. Seitenschiff und Vorhalle sind durch niedere Pfeiler vom Hauptschiff getrennt. Die Belichtung des Raumes erfolgt vom Westen, im Altarraum von Norden und Osten, außerdem vom Westen des Querbaues. Es handelt sich jeweils um Öffnungen in voller Wandhöhe, die durch schmale, senkrechte Sprossen unterteilt werden. Die Nordfenster steigen erst über der Trennwand zu Nebenräumen auf.

17 b) (10./11. Juni 1929) Es ändert sich nur die Fassade: Der Turm tritt zurück auf die Linie des Hauptschiffes. Das Portal erhält flankierende mauerrohe Heiligenfiguren (evtl. schon bei Blatt Nr. 22).

 c) (12.-19. Juni 1929) Die Belichtung im Hauptschiff wird geändert. Die Altarrückwand wird geschlossen, die Nordwand in mehreren Varianten teilweise oder ganz geöffnet. Das Blatt Nr. 38 vom 20.6.29 zeigt außerdem die Abwandlung des senkrechten Sprossensystems in ein rechteckiges Gitterwerk.

18 d) (22. Juni 1929) Die Anzahl der Trennungspfeiler zum Seitenschiff wird verringert von ursprünglich neun auf sechs. Die Nordwand ist am Altar und bis zur Hälfte des Hauptschiffes durch ein gitterförmiges Sprossenwerk geöffnet. Die Öffnung der Westfassade beschränkt sich auf zwei Reihen quadratischer Öffnungen in der oberen Wandhälfte. In der unteren Hälfte steht eine Plastik (Christusfigur?). Die flankierenden Portalfiguren sind verschwunden. Der Turm wird von der Fassade weg an die Stel-

le des ehemaligen Querarmes versetzt und in seiner Höhe reduziert (genaue Maße fehlen). Entlang der südlichen Hauptschiffswand zieht sich eine Reihe quadratischer Öffnungen. Die auffallendste Änderung geschieht in der Dachdeckung: Sämtliche Gebäudeteile einschließlich Turm werden nicht mehr flach, sondern mit Sattel- und Pultdach gedeckt.

e) (26. Juni 1929) Die Zahl der Pfeiler im Schiff reduzieren sich auf fünf. Desgleichen werden auch die quadratischen Öffnungen nach außen weniger. Wie weit die Fensteröffnungen ebenfalls bereits dem ausgeführten Plan entsprechen, läßt sich am Grundriß nur bedingt feststellen. Immerhin sind im Altarraum drei Öffnungen ausgespart und es ist möglich, daß die Reihung an der oberen Schiffswand bereits geplant war. Der Eindruck der geschlossenen Wand wird vorherrschend. Die schräge Dachdeckung bleibt bestehen.

Entwurf IV Pläne im Maßstab 1:100, Baugesuchspläne (?) und Ausführungspläne: Im August und September 1929 erhält die Kirche im wesentlichen ihre endgültige Form. Im Westen wird auf den Vorhallenbau verzichtet. An seiner Stelle entsteht ein kleiner Vorplatz zum Haupteingang. Der Turm rückt vom Hauptschiff weg und schließt sich an das Seitenschiff an. Auch ist er wieder höher geworden (s. Blatt 46). An die Stelle der schrägen Dachdeckung (Entwurf III d, e) tritt wieder eine fast flache. Ein Haupteingang im Westen und zwei Nebeneingänge im Süden sind vorgesehen. Im Innern gibt es nur noch einen Trennpfeiler zum Seitenschiff. Die Belichtung sieht quadratische Öffnungen vor (bereits bei Entwurf III d,e ausgebildet), die sich in der oberen Wandzone des Hauptschiffes im gleichen Abstand aneinanderreihen und um das Schiff herumführen. Geschlossen bleiben die Altarrückwand und die Südwand des Altarraumes. An der Altarnordwand reichen drei

Reihen der Öffnungen senkrecht bis etwa in Seitenschiffhöhe herab.

Der Grundriß des Erdgeschosses zeigt außerdem die geplante Ausstattung. Im Hauptschiff sind zwei Bankreihen vorgesehen, deren eine sich dicht an das Seitenschiff anschließt. Der Altar steht dicht vor der Stirnwand und kann nicht umgangen werden. Die im Grundriß runde Kanzel ist nicht an der Trennwand zum Seitenschiff sondern beim Altarraum eingezeichnet. Das Seitenschiff erhält ebenfalls einen Altar im Osten und drei Beichtstühle. Der Taufstein befindet sich in der kleinen Eingangshalle, die westlich des Seitenschiffes durch eine Glaswand abgetrennt ist.

Am 3.10.29 (Blatt 43-46, Grundriß und Schaubilder) wird die Kanzel, jetzt rechteckig, vom Altarraum an den Trennungspfeiler verlegt. Die Schaubilder zeigen Varianten der Heiligenfiguren an der Westfassade. An der Seitenschiffswand außen ist eine kachelartige Vertäfelung vorgesehen. Blatt 47-55 vom 6.11.29 (Grundriß des Obergeschosses, Ansichten und Schnitte) gleichen dem Zustand vom 3.10.29.

Am 23.11. zeigt eine datierte Kohleskizze (Erdgeschoßgrundriß) von Schwarz den endgültigen Zustand der Fensteröffnungen an der Altarnordwand: statt drei senkrechter Reihen quadratischer Öffnungen nur zwei. Blatt 57-66. Die nun endgültigen Risse, Schnitte und Ansichten sind am 11.12.29 datiert. An der Seitenschiffswand fällt offenbar außen die "Vertäfelung" weg. Für die künstliche Beleuchtung des Hauptschiffes (3. Blatt 124 vom 10.11.30) werden Soffitten vorgesehen, die sich an langen Drähten in Spiralen aufketten. Diese "Lichtsäulen"⁷⁸⁸⁾ reihen sich in den gleichmäßigen Abständen der Fenster durch das ganze Hauptschiff.

Im 2. Weltkrieg wurde die Kirche zerstört. Danach

baute man sie nach den alten Plänen wieder auf. Nur der mittlere Eingang ins Seitenschiff von Süden her wurde weggelassen.

7

20 Leversbach b. Düren
30-34 Kapelle St. Albert

1931

Mitarbeiter: Johannes Krahn

Auftraggeber: Schullehrer Hans Hilgers und das Dorf Leversbach

Bauleitung: Peter Getz

Baubeginn: Sommer 1932 (Juli ?)

Weihe: 10 Wochen später

Ausstattung: Muttergottes mit Kind von Maria Eulenbruch, Leuchter von Schwarz

Maße: Länge außen 17,80 m, innen: 16,80 m, Breite außen (ohne Sakristei) 8,80 m, innen: 7,80 m, lichte Höhe des Schiffes: 4,60 m

Kosten: Keine Zahlen bekannt, aber sehr geringe Kosten, da die Arbeitskräfte freiwillig zur Verfügung standen.

Pläne: 19 Blatt numeriert; Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: nur zum Wiederaufbau nach dem Krieg, Archiv Maria Schwarz, Köln

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 31 - 34 - Hans Hilger, Wie die Leversbacher ihre Kapelle gebaut haben, 1933, S. 153-158 - Emil Steffann, Neue Wege im Kirchenbau, 1934/35, S. 84 f. - Zwei Bauten von Rudolf Schwarz und ein Brief, in: Monatshefte für Baukunst und Städtebau 19, 1935, S. 267 ff. -

Die kleine Kapelle in Leversbach entstand auf Initiative des Dorfschullehrers Hans Hilger, der Beziehungen zu Schwarz hatte. Es handelt sich um einen rechteckigen Saalbau aus Bruchstein. Dünne Holzstützen tragen die Deckenkonstruktion, die ebenfalls aus Holz ist. Der Altarraum im Osten ist um eine Stufe erhöht. Die Belichtung des Raumes erfolgt von den ganz geöffneten Seitenwänden des Altarraumes. Der Eingang zur Kirche ist im Westen. Die Sakristei ist in der Mitte der Nordwand angebaut. der geschlossen wirkende Außenbau hat ein kaum merklich abgeschrägtes Dach.

Planstadien

Die von Hilger⁷⁸⁹⁾ erwähnten 12 Vorentwurfsskizzen sind verloren. Die erhaltenen 19 durchnummerierten Blatt zeigen von Anfang an zwei Varianten (Datiert 25.7.1931). Die eine - spätere - Variante B ist Vorläufer des ausgeführten Projektes, nur ohne Stützen im Schiff, mit kleinerer Sakristei und Satteldach. Die andere sieht eine Art Seitenschiff vor, das vom Hauptschiff durch eine Stütze getrennt ist. Der Altarraum wird nur an der Nordseite ganz geöffnet. Der Eingang zur Kirche führt zuerst ins Seitenschiff. Die Sakristei schließt sich südlich an den Altarraum an. Der Gesamtbau ist flach gedeckt.

Das Planstadium vom 2.10.31 entwickelt die beiden Varianten weiter. Die Variante B entspricht dem Ausführungsplan mit Stützen, Flachdach und größerer Sakristei. In der Variante A wird auf das Seitenschiff verzichtet, an seine Stelle treten abgeschlossene Nebenräume.

Spätestens am 20.3.32 bzw. 31.3.32 ist Variante A endgültig ausgeschieden. Die Pläne aus dieser Zeit und später zeigen nur noch die Variante B.

Im 2. Weltkrieg wurde die Kapelle zerstört. Anfang der 50er Jahre wurde sie nach den Originalplänen wieder

aufgebaut - mit einer kleinen Änderung: die seitlichen Öffnungen des Altarraumes erhielten eine Brüstung von 0,50 m.

8

Ilsenburg/Harz (DDR)

Entwurf einer Pfarrkirche

1932

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Johannes Krahn

Sämtliche Unterlagen verloren. Einzige Erwähnung im Werkverzeichnis, das Maria Schwarz angefertigt hat⁷⁹⁰⁾ und das seinerseits auf einen Zettelkasten von R. Schwarz mit allen Entwurfsaufträgen zurückgeht.

9

21 Milwaukee (Wisconsin), USA

6-48 Name der Kirche unbekannt

1932⁷⁹¹⁾

nicht ausgeführt

Bauherr: unbekannt

Mitarbeiter: Johannes Krahn.

Pläne: 10 Blatt numeriert: Grundrisse, Schnitte, Ansichten M 1:200, gez. Krahn, Unterschrift Dr. Schwarz.
3 Blatt unbeschriftet, isometrische Zeichnungen.
Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: verloren

Literatur: Abbildungen in Baukunst und Werkform 1947, S. 91 und 93 und 1948, S. 95 - Schwarz, Kirchenbau, S. 47

Beschreibung

S46,47 Variante__1 Die Kirche erhebt sich über kreuzförmigem Grundriß. Ihre Maße sind ungewöhnlich groß: Länge 100 m, Höhe 39 m. Der Chorraum ist um mehrere Stufen erhöht. Darunter befindet sich eine gleichgroße Krypta. Der Eingang erfolgt im Westen durch eine niedrige Vorhalle. Die Westwand sowie die Stirnwände des Querbaues sind ganz geöffnet. Senkrechte Sprossen gliedern die Öffnungen. Der Bau ist "wellenförmig" gedeckt (Schalenbauweise).

21 Variante__2 Der Grundriß der Kirche ist T-förmig.
S48 Dünne Stützen aus Stahl⁷⁹²⁾ gliedern den Innenraum. Grundlage für Maße und Proportion ist das Quadrat. Es umschreibt den Altarbezirk, regelt die Abstände der Stützen und die Breite der Fensterfronten. Der Altarbezirk ist architektonisch nicht vom Laienraum getrennt, sondern lediglich um einige Stufen erhöht. Die Belichtung des Raumes entspricht der Variante 1, nur bleibt im Westen ein mittlerer Wandstreifen geschlossen. Auf eine Vorhalle wird verzichtet. Das Dach ist ebenfalls in Schalenbauweise geplant. Auch zur Anlage dieser Kirche gehört eine quadratische Krypta.

Beiden Varianten wird ein freistehender schmaler, hoher, quadratischer Turm zugefügt.

10

22,23 Großsteinheim/Main (heute Hanau)

S55 Pfarrkirche

1932

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Johannes Krahn

Pläne: Nur 5 Blatt, Nr. 50, 51, 56, 57, 58, M 1:200, gez.

Johannes Krahn, datiert: 2.1.33 und 1.33

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz verloren. Bericht

eines Mitglieds des Kirchenvorstand über den Kirchenbau: " Kurzer Rückblick zur Entstehung des katholischen Kirchen-Neubaues in Großsteinheim", Ms. im Pfarrarchiv St. Johann Baptist, Hanau Steinheim.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 55 Bauwelt 1933, S. 554 - Baukunst und Werkform, 1948 S. 94 -

Geschichte

Über die Geschichte des Entwurfs gibt das Manuskript des Pfarrarchivs anschaulich Auskunft.

Schwarz war von privater Seite dem Pfarrer empfohlen worden. Der Sprecher des Kirchenvorstandes, gleichzeitig der Verfasser des Manuskripts, hatte von Anfang an Bedenken. Schwarz war der Kirchenbauer, "der am allerschärfsten den ganz modernen Typ vertritt". Die Entwürfe fanden entsprechend keinen Beifall. Besonders die Belichtung, nur von der Fassade und dem Querhaus her, wurde kritisiert, aber auch die Schalendecke und der isolierte Turm. Ein bischöfliches Gutachten lehnte den Entwurf ebenfalls ab ("Scheunenbau"). Nach einem weiteren Gutachten eines "als kunstsinnig bekannten Baurats" stand fest, daß dieser "übermoderne" Bau "direkt an die kommunistische Bauweise" grenze und eher eine "Autogarage" sei als eine Kirche. Schwarz erhielt das Entwurfshonorar, und für den Kirchenbau wurde ein beschränkter Wettbewerb unter anderen Architekten ausgeschrieben.⁷⁹³⁾

Beschreibung

Aus den wenigen erhaltenen Zeichnungen läßt sich zumindest ein Planstadium herauslesen.

Der Entwurf lehnt sich an die Variante 1 des Entwurfs für Milwaukee an.⁷⁹⁴⁾ Die Dimensionen sind etwas reduziert. Wie in Milwaukee ist der Grundriß kreuzförmig,

lediglich der rechteckige Altarbezirk ist in eine kleine Apside umgewandelt. Der Bau ist wiederum an der Fassade und an den Stirnwänden des Querhauses offen, im übrigen aber geschlossen. Auch die Schalendecke wird wiederholt. Eigentümlich am Entwurf Großsteinheim ist der konzentrische Anschluß der Sakristeiräume an die Apsis in Form eines niedrigen Anbaues. Der Turm wird über einen kleinen Nebenbau mit dem Hauptbau verbunden. Erstaunlich für Schwarz ist die große Anzahl der Eingänge: an der Fassade, an den Westwänden des Querbaues, an der Nordseite und an dem kleinen Verbindungsbau zum Turm.⁷⁹⁵⁾

Der Innenraum sollte weiß verputzt werden.

Variante

Das in Baukunst und Werkform veröffentlichte Foto eines verlorengegangenen Modells zeigt eine Variante des Entwurfs. Sie betrifft vor allem die Belichtung. Die Sprossenfenster sind durch hohe Rundbogenfenster ersetzt und um das Schiff ziehen sich weitere kleine Rundbogenfenster. Diese Variante ist später zu datieren und als Konzession an den mit der Belichtung unzufriedenen Bauherrn anzusehen.⁷⁹⁶⁾

11

Aschaffenburg-Damm

Pfarrkirche

1936

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Johannes Krahn

Pläne: (zugeschrieben): 11 Blatt. Grundrisse, Schaubilder, Ansichten, Schnitte. Unbeschriftet, Originalskizzen von Schwarz.

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: verloren

Literatur: Schwarz; Kirchenbau S. 56

Dieser Entwurf ist nur durch die Erwähnung in R. Schwarz "Kirchenbau" bekannt. Gesichertes Planmaterial gibt es nicht. Jedoch gehören einige unbeschriftete Zeichnungen wahrscheinlich zu diesem Entwurf. Sie zeigen die von Schwarz erwähnte eingeschaltete Chorstelle, die über das Schiffsdach hinausragt und von dort ihr Licht bekommt.⁷⁹⁷⁾

Beschreibung der Pläne

Die Kirche ist auf kreuzförmigem Grundriß geplant. Hinter dem Altar ist eine Apsis, die gegenüber dem Langhaus etwas eingezogen ist. Die Querarme sind verschieden lang. Das Langhaus ist ein ungegliederter Saal. Im Westen ist ihm ein niedrigerer Eingang vorgelagert. Auch dort ist für die Taufstelle eine kleine Apsis vorgesehen, ein kleines Pendant zur Chorapsis.

Eine Besonderheit ist die Dachform. Die Querarme haben mit dem Langhaus ein gemeinsames, gleichmäßig ansteigendes Dach. An der Chorstelle wird die Decke von einem Turm in Schalenbauweise durchbrochen, der sich hoch über dem Bau erhebt. Getragen wird er von der Apsiswand (Schale) und zwei Stützen an der Altarstelle. Zwei weitere Stützen tragen die Decke an der "Vierung". Der Turm der Chorstelle hat außen wieder sein kleines Pendant im vorgezogenen Dach über der Taufapsis. Die Belichtung des Langhauses und der Querarme erfolgt durch gereimte rundbogige kleine Fenster. Der Chor erhält indirektes helles Licht von dem ganz geöffneten Westteil des Turms.

12

Berlin-Lichterfelde

Pfarrkirche, Pfarrhaus, Gemeindehaus

1936

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Gemeinschaftsarbeit mit Emil Steffann

Planmaterial: verloren⁷⁹⁸⁾

Literatur: Schwarz; Kirchenbau, S. 59 f.

13

Leipzig-Großzschocher

Filialkirche der Oratorianerkirche Liebfrauen

1937

Wohnhaus ausgeführt, darin Kapelle eingerichtet

Mitarbeiter: Johannes Krahn

Bauherr: Priester des Oratoriums vom Hl. Philipp Neri

Baudaten: unbekannt

Pläne: einzelne Skizzenblätter von 1937 und 1938 im

Pfarrarchiv der Oratorianer, Leipzig-Großzschocher,
Straße des Komsomol 297

Schriftliche Quellen: sehr lückenhafte Korrespondenz, 1

Erläuterungsbericht für die staatliche Baubehörde
vom 4.6.1938 im Pfarrarchiv der Oratorianer

Geschichte und Pläne:

Seit 1934/35 versuchten die Oratorianer eine Filial-
kirche in Leipzig-Windorf (= Großzschocher) zu errichten.⁷⁹⁹⁾
Nach längerer Grundstückssuche sollte in der ehemaligen
Dieskaußstraße, heute Straße des Komsomol, ein Wohnhaus
gebaut werden in dem eine Kapelle eingerichtet werden
sollte. Die staatliche Behörde des Nationalsozialismus,
die zu dieser Zeit keine Kirchenbauten mehr haben wollte,
sollte zunächst mit einem Wohnhausbau getäuscht werden,
wovor Schwarz ausdrücklich warnte.⁸⁰⁰⁾ Die Skizzen (vom

340

8.2.37) lassen daher an der Absicht, eine Kapelle zu bauen, keinen Zweifel. Der Außenbau hebt sich klar vom Nebenhaus ab, einmal als quergestellter Block (A), ein andermal der Straßenzeile angepaßt (B). Im Innern teilte sich der Bau in Stockwerke auf wobei die 2 oberen der Kapelle vorbehalten wurden. Sie sollte hohe Fenster erhalten und so von der Umgebung abstechen. Über dem Hausgiebel war ein kleiner Glockenständer vorgesehen. Ein Entwurf von 1937/38 zeigt den ganzen Baublock als Kapelle mit fast wandhohen Fenstern am Altarbereich. Ausgeführt wurde schließlich noch vor dem Krieg ein Wohnhaus, wovon ein Zimmer im 1. Stock als Kapelle diente. Eine richtige Kirche war zu jener Zeit, zumindest in Leipzig, nicht mehr erlaubt.⁸⁰¹⁾ Nach dem Krieg wurde im EG des Hauses eine größere Kapelle eingerichtet.⁸⁰²⁾

14

57,58 Oberrödinghausen/b.Menden

Maria Königin des Friedens

Pfarrkirche

1937

Mitarbeiter: Johannes Krahn

Bauherr: Kirchenvorstand der Gemeinde Oberrödinghausen

Bauleitung: Franz Vedder, Statik: Dr. Krieger

Baubeginn: während des Krieges (1943 ?)

Richtfest: 28.7.1946

Weihe: 1.8.1948

Pläne: lückenhaft⁸⁰³⁾

- 1.) Blatt 1, 3, 4, 5, M 1:200, datiert 27.7.1937, gez. von Krahn (Grundriß, Schnitte, Ansichten). Dazu 4 Skizzenblätter, wahrscheinlich von Schwarz gezeichnet, unbeschriftet.
- 2.) Blatt 7 (Variante 1) M 1:200. datiert 6.1.1937

gez. Krahn (Grundrisse, Schnitte, Ansichten)

- 3.) Blatt 14, 15 vom 27.4.1938; Blatt 13, 16 vom 28.4.1938, Blatt 19, 20 vom 21.5.1938, Blatt 21 vom 23.5.1938; Blatt 21, 22 vom 11.10.1938, alle M 1:100, gez. Johannes Krahn (Grundriß, Schnitte Ansichten)
Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: nur Nachkriegskorrespondenz, ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 56 ff. - Elmar Hartmann, Die Bauform der Kirche in Oberrödinghausen, in: Mendener Zeitung vom 11.8.1951 - Baukunst und Werkform 1948, S. 94

Beschreibung

Die Kirche liegt auf einer Anhöhe des Hönnetals, gegenüber dem Ort Oberrödinghausen. Sie ist ein schlichter Bruchsteinbau. Die einzigen Akzente des Außenbaues sind die hohe Portalbucht mit einem Fenster an der westlichen Eingangsseite und ein Dachreiter über dem Satteldach. Das Innere ist ein einfacher gewölbter Raum mit abgerundeter Altarrückwand. Der Altarbezirk ist um einige Stufen erhöht, sonst nicht architektonisch abgegrenzt. Je zwei hohe Segmentbogenfenster mit Stichkappen flankieren die Stufen zum Altarbezirk. Im Westen ist eine Empore und zu beiden Seiten des Eingangs sind Rundnischen für Taufkapelle und einen weiteren Nebenraum. Von der Gestaltung des Innenraumes hat sich Schwarz⁸⁰⁴⁾ distanziert.

Pläne

1. (27.7.1937) Der Grundriß zeigt im wesentlichen den ausgeführten Plan. Im Westen fehlt außen die Eingangs-
bucht und innen die flankierenden Nischen. Stattdessen scheint ein kleiner Vorraum vorgesehen. Ein riesiges Fenster im Westen war bereits geplant. Die großen Altarfen-

ster sollten ursprünglich zur Erde herabreichen. Weitere kleine Fenster ziehen sich um den Laienraum. Im Osten sollte ein Pfarrhaus direkt an den Altarbezirk angebaut werden.

2. (6.11.1937) Das Pfarrhaus rückt von der Kirche etwas ab. Auf die hohen Altarfenster ist verzichtet, ebenso fehlt das große Westfenster. Stattdessen sind überall kleinere Fenster aneinandergereiht. Der Dachreiter wird verkleinert.

3. Seit spätestens Frühjahr 1938 scheint der endgültige Plan festzustehen, wie man den lückenhaft erhaltenen Plänen entnehmen kann. Nur die Fassade scheint noch nicht bestimmt, da Blatt 22 vom 11. 10. 1938 statt der großen Einbuchtung nur das Fenster bzw. ein Kruzifix zeigt. Ursprünglich sollte die Kirche auch innen unverputzt bleiben. Damit sie innen nicht zu dunkel würde, hat man sie verputzt.⁸⁰⁵⁾ Für die Fenster sollte Wilhelm Teuwen Glasmalereien entwerfen. Beim Altar waren 1,30 m hohe Leuchter vorgesehen. Ein Seitenaltar innerhalb des Altarbezirkes sollte eine Marienstatue erhalten. Die Ausstattungspläne wurden von der Erzbischöflichen Behörde in Paderborn abgelehnt.⁸⁰⁶⁾

15

27 Bremen-Gröpelingen

St. Adalbert

Kirche und Pfarrhaus

1938

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Johannes Krahn

Bauherr: Gemeinde St. Marien

Pläne: 3 Blatt Schaubilder, unbeschriftet

4 Blatt Grundrißvarianten, unbeschriftet

10 Skizzenblätter, Originalzeichnungen von Schwarz
2 Blatt, lfd. Nr. 20 und 22, M 1:200, dat. 24.10.38
gez. Krahn
Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: 2 Briefe und ein Erläuterungsbericht⁸⁰⁷⁾ ebd., 2 Fotos des Modells und Notizen zu Schwarz Entwurf in Pfarrei St. Nikolaus, Bremen

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 59 Baukunst und Werkform II 1948, S. 82 f.

Geschichte und Pläne

Im September 1937 erhielt Schwarz den Auftrag zu einem unverbindlichen Entwurf einer kleinen Kirche mit Nebenräumen. Obwohl im Februar 1939 ein Architektenvertrag abgeschlossen wurde, scheiterte das Projekt. Der Staat genehmigte zur Zeit der intensivsten Aufrüstung keine Baumaterialien für Privatbauten.⁸⁰⁸⁾ Schwarz wollte trotz geringer finanzieller Mittel der Gemeinde eine "idyllisch" und "groß und ergreifende" Kirche bauen.⁸⁰⁹⁾ Der Plan sieht einen länglichen Saal mit abgerundeten Enden vor. In der Ostapsis steht der Altar, in der Westapsis der Taufstein. Der Saal ist flach gedeckt. Für die innere Gliederung der Wände sind zwei Möglichkeiten offengelassen:

- a) eine geschlossene Wandfläche, die nur von den Fensteröffnungen unterbrochen wird.
- b) Die Tragepfeiler des Baues treten etwas aus der Wand heraus und werden oben durch flache Bögen verbunden, so daß sich eine rhythmische Gliederung ergibt. Bei beiden Möglichkeiten sind die Fensteröffnungen dem System der Tragepfeiler eingepaßt.

Vor dem Altarbezirk ordnen sich jeweils im NW drei Reihen Fenster über- und nebeneinander an. Bei den meisten Plänen umziehen weitere Fenster unterhalb der Decke

den gesamten Raum. Im Erläuterungsbericht wird auch die Möglichkeit erwogen, die Wand zwischen den Pfeilern ganz zu öffnen.⁸¹⁰⁾

Die Kirche sollte ein leicht zu einem First ansteigendes Dach erhalten. Der Turm schließt sich eng an das Langhaus an, einmal als geschlossener Körper,⁸¹¹⁾ ein andermal als von der Langhauswand und einer frei danebenstehenden Stütze gebildet.⁸¹²⁾ Eine Besonderheit des Entwurfs ist die architektonische Verbindung von der Kirche und Pfarrhaus durch eine weite, konkav geschwungene Mauer. Sie schafft einen großen abgerundeten Platz, der für Messen im Freien gedacht ist. Der Erläuterungsbericht erklärt diese ungewöhnliche Anordnung durch die Grundstückslage. Zwei im spitzen Winkel aufeinander zulaufende Straßen verlangten beide eine klare Fassadengestaltung.⁸¹³⁾ So kam das Pfarrhaus in die Flucht der Straße "Beim Ohlenhof", und die Kirche bildet eine Fassade, wenn auch keine Eingangsfassade, an der neugeplanten Straße im Osten. Der dazwischenliegende Platz wurde durch die konkave Mauer gestaltet. Allerdings gibt es auch eine Grundrißvariante mit einem im wesentlichen rechteckig umgrenzten Hof, der sich dem Verlauf des Grundstückes anpaßt. Ein weiterer Lageplan zeigt die Mauer konvex, wobei Pfarrhaus und Kirche eher auseinandergelegt werden statt miteinander verbunden. In den Grundrißvarianten tauchen auch rechteckige Kirchensäule auf, die vor allem auf einen Fassadenvorplatz gegen die neue Straße zu achten scheinen.

16

Hanau

Pfarrkirche

1940

nicht ausgeführt

Die heutige Heiliggeistkirche wurde Anfang der 60er Jahre von Johannes Krahn entworfen und gebaut.

Bauherr: Pfarrei Mariä Namen

Pläne: unvollständig im Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Brief von R. Schwarz an Pfarrei

22.5.1946, Brief von M. Schwarz an Pfarramt Hl. Geist

11.9.1961, Antwortschreiben an M. Schwarz 19.9.1961,

Archiv Maria Schwarz, Köln

Pläne

Dieser bisher unbekannt gebliebene Entwurf wurde ohne Mitarbeiter von Rudolf Schwarz geplant und gezeichnet. Der Auftrag dazu kam wohl Anfang des Jahres 1940, da die ersten Zeichnungen auf den 7.4.1940 datiert sind. Im Laufe des Jahres zeichnete Schwarz gleichzeitig nebeneinander drei Varianten.

Variante A

Es handelt sich um einen langen, schmalen Saal mit gewölbter Decke und abgerundeter Altarrückwand. Im Westen wird ein Vorraum ("Saal") vom eigentlichen Kultraum abgesondert, indem sich quer durch das Langhaus eine Empore in Schalenbauweise legt. Sie wird von vier schmalen Stützen, die bis zur Decke reichen, getragen. Im Vor- und Altarraum sind zu beiden Seiten der Längswand je drei schmale Fenster, die vom Boden bis zur Decke aufsteigen und deren Stichkappen bis zum Gewölbescheitel gehen. Zur Belichtung des Langhauses sind weitere kleine Fenster vorgesehen. An der Westfassade gibt es noch ein einzelnes hohes Fenster.

Die Kirche hat ein Satteldach. Im Südosten schließen sich der Turm und die Sakristei mit Nebengebäude an. Der dadurch entstehende rechtwinklige Platz wird durch eine Mauer geschlossen und so zu einem Hof. Diese Variante fin-

det noch eine Abwandlung: Die Zeichnungen 9, 10, 11 vom 29.10. und 15.11.1940 zeigen das Langhaus durch schmale niedrige Seitenschiffe erweitert.

Variante_B

Die Kirche ist gewestet und breiter als die Variante A. Die Altarrückwand ist ebenfalls abgerundet; eine ähnliche Empore und Vorhalle sind auch hier vorgesehen. Die Decke ist flach. Darüber steigt wieder ein Satteldach auf. Die Belichtung kommt von der ganz geöffneten Ostseite und von einer schmaleren wandhohen Öffnung südlich des Altarbezirkes. Außen schließen sich die Nebengebäude an die Vorhalle nach Süden an, die Sakristei ist im Nordwesten. Über der Empore ist ein Dachreiter. Von einem umschlossenen Hof wird abgesehen.

29 Variante_C

Hier ist die Kirche genordet. Die Altarrückwand ist flach. Auch die Decke ist wieder flach. Die Empore schließt direkt an die Rückwand an, so daß der Vorraum diesmal unter ihr liegt. Der Altarbezirk wird an den Seiten ganz geöffnet. Auch auf der Empore sind höhere Fenster. Für die künstliche Beleuchtung sind konzentrische Lichtkränze geplant, die sich vom Altar aus ausbreiten. Ein schmaler, knapp über das Kirchendach hinausragender Turm ist der Fassade eingegliedert.

30 Variante_C_2

Die drei erhalten gebliebenen Blatt dieser Variante sind zugleich auch die frühest datierten (7.4.1940). Grundgedanke ist ein rechteckiger Saal mit einer im Westen abgegrenzten, niedrigeren Kapelle und Nebenräumen. Hohe, breite Segmentbogenfenster sind im Altarbezirk neben und übereinandergesetzt, auch an der Stirnwand. Unter der Decke werden sie in einer Reihe durch das ganze Langhaus durchgezogen. Auch die Kapelle zeigt diese Fenster, die nunmehr beinahe die ganze Höhe der Wand ausmachen. Die Decke der Kirche ist flach, darüber steigt ein Satteldach auf.

Gey/Düren

Notkirche

1946

nicht ausgeführt

Bauherr: Pfarrgemeinde von Gey

Pläne: 4 Blatt, M 1:100, Köln 1947, Unterschrift: Schwarz.

Archiv Maria Schwarz, Köln

Pfarrarchiv Gey: 4 Blatt Skizzen lfd. Nr. 2-6, datiert

30.6.1946 und 30.5.1946, Unterschrift: Schwarz, und

1 Blatt Vorentwurf M 1:200, am 2.8.1946, Unterschrift:

R. Schwarz (mit der Genehmigung des Gen.Vik. vom

23.9.1946)

Schriftliche Quellen: Briefe und Baubeschreibung, Archiv

Maria Schwarz, Köln

Literatur: Baukunst und Werkform 1948, H.2, S. 93

Geschichte und Pläne

Der Entwurf vom März 1947 für eine Notkirche in Gey zeigt einen kleinen schlichten Bruchsteinbau, der an Leversbach (Kat. Nr. 7) erinnert. Ein längsgerichteter Saal, dessen Altar im Süden steht, erhält eine Art Seitenschiff im Westen durch drei quadratische Trennungspfeiler. Der im wesentlichen geschlossene Bau ist an der Ostseite des Altarbezirks ganz geöffnet und hat zwei rechteckige Fenster im Seitenschiff. Westlich des Altarbezirks ist die Sakristei angebaut. Die Kirche hat ein Satteldach, das auch über die Sakristei herabgezogen ist. Der Eingang im Nordwesten wird von den zwei Stützmauern des Glockenturms gebildet.

Schon die Skizzen vom Mai 1946 zeigen diese Konzeption. Sie haben nur am Altar ein großes Rundbogenfenster und im Seitenschiff zwei breite Öffnungen, fast in ganzer

Wandhöhe. Der Vorentwurf zur Genehmigung des Generalvikariats vom 2. August 1946 verkleinert alle Öffnungen zu kleineren Rundbogenfenstern. Dieser Plan wurde im September 1946 genehmigt.

Am 24.11.1947 wurde das Baugesuch eingereicht. Im Juli 1948 entschloß sich die Pfarrgemeinde, statt der geplanten Notkirche die alte, im Krieg zerstörte neuromanische Kirche wieder aufzubauen.⁸¹⁴⁾ Schließlich wurde doch eine neue Kirche vom Architekten Jodokus Kehler⁸¹⁵⁾ gebaut, die seit 1954 in Gebrauch ist.

19

32-41
S180
-188

Köln-Ehrenfeld

St. Mechtern

Pfarrkirche

1946

Mitarbeiter: Maria Schwarz und Karl Wimmenauer

Bauherr: Kirchenvorstand von St. Mechtern

Bauleitung: Kobes Bong, Statik: Prof. Dr. Wilhelm Schorn

Baubeginn (Grundstein): 14.6.1953

Weihe: 31.10.1954

Ausstattung: Büro Schwarz, Fenster (Buntverglasung): Wilhelm Buschulte

Maße: Länge 40 m, Breite 24 m, Höhe 17 m

Kosten: 547 000 DM⁸¹⁶⁾

Pläne: 14 Blatt, Wettbewerbspläne vom 29.7.1946, Vorentwurf A und B ohne Datum, 2 Skizzenblätter von Schwarz, 3 Schaubilder, alle unbeschriftet, 4 Blatt vom 13.8.52 M 1:100, gezeichnet von Wimmenauer (Ausführungspläne)

Archiv Maria Schwarz, Köln

Pläne anderer Architekten im Pfarrarchiv St. Mechtern

Schriftliche Quellen: Archiv Maria Schwarz, Köln (Erläuterungsbericht und Korrespondenz), Archiv St. Mechtern

Literatur: Baukunst und Werkform II 1948, S. 88-90 -
 Ottmar Kerber, Liebfrauenkirche in Köln-Mühlheim
 und St. Mechtern in Köln-Ehrenfeld, in: Das Münster
 9, 1956, S. 417 ff., mit einem Nachwort von Schwarz
 - Schwarz: Die sechste Mechternkirche in: Festschrift
 zur Weihe, Verlag der Pfarre, Köln 1954, S. 21 ff. -
 Anton Henze, Rudolf Schwarz und das Gotteshaus der
 neuen Architektur 1957, S. 31 - Schwarz, Kirchenbau,
 S. 179-190 - St. Mechtern Köln-Ehrenfeld, Pfarr-
 schrift mit Beiträgen von Franz Sünkler, Rudolf
 Schwarz, J. Torsy, Gertrud von Le Fort, Wiesbaden
 1968

S180
 -188

Beschreibung

St. Mechtern erhebt sich unmittelbar über den Funda-
 menten der Vorgängerkirche. Es ist eine nach Nordwesten
 gerichtete Halle mit 6 quadratischen Stützen und einem
 niedrigeren, seitenschiffartigen Anbau im Südwesten. 7
 Stützen trennen diesen vom Hauptschiff. An der Eingangs-
 seite ist eine Orgелеmpore. An den Ecken sind die Wände
 ungegliedert. Die Wandpartien dazwischen sind etwas dün-
 ner - obwohl die eigentlich tragenden Teile - und nach
 einem Rastersystem unterteilt: horizontal und vertikal
 wechseln sich breite und schmale, große und kleine, of-
 fene und geschlossene Wandfelder rhythmisch so ab, daß
 eine Art abgewandeltes Schachbrettmuster entsteht. In
 der Mitte der Schmalseiten ergibt sich ein symmetrischer
 Teilabschnitt dieses Systems. Die geschlossenen Felder
 des Rasters sind hellgrau verputzt, die Träger des Ra-
 sters sowie der übrige Kirchenraum weiß. Die Decke zeigt
 12 flache, deutlich voneinander abgegrenzte Platten.

Unter dem Altarbezirk erstreckt sich bis zur Mitte
 des Langhauses eine Krypta mit runden Pfeilern. Unter

den Pfeilern des Hauptraumes sind jeweils vier aneinandergruppiert. Die Krypta wird durch einen schrägen Lichtschacht hinter dem Altar beleuchtet.

Der Eingang zur Kirche erfolgt seitlich durch einen kleinen Vorraum, der vor dem Seitenschiff liegt. Hier dringt das Licht durch ein von Schwarz mit "Flammenregen"⁸¹⁷⁾ bezeichnetes Muster in der Eingangswand. Außen reiht sich die Backsteinfassade nüchtern und unscheinbar in die Straßenflucht ein, fast ohne sich gegen die Nachbarhäuser abzusetzen. Lediglich durch die Wandgliederung des Hauptraumes hebt sich der Bau etwas heraus. Der nicht ausgebaute Turm hat in den unteren Geschossen noch Reste des Vorgängerbaues. Ein Hauptportal an der Fassade wird nur für besondere Feiern geöffnet. 1976/77 wurden die Fassade und der obere Teil des Turmes mit Schiefer verkleidet.

Baugeschichte und Pläne

Nach einer Überlieferung⁸¹⁸⁾ erlitten der Hl. Gereon und seine Gefährten am Ort der heutigen Mechternkirche den Märtyrertod. Schon im 11. Jh. wurde die Umgebung "ad martyres" genannt (zu den Hl. Märtyrern = Mechtern). Im Laufe der Jahrhunderte wurden auf dem jetzigen Grundstück 5 Kirchen errichtet, die letzte 1907/09. Es war ein Bau im byzantinisierenden Stil von dem Architekten Endler. Im 2. Weltkrieg wurde er bis auf die Grundmauern und einen Rest des Turmes zerstört.⁸¹⁹⁾

Bereits im Frühjahr 1946 entschloß man sich zu einem Neubau. Ein beschränkter Wettbewerb wurde zwischen den Architekten Bernhard Rotterdam, Otto Bongartz, Vollmer und Schwarz durchgeführt. Schwarz bekam den Auftrag (14. Oktober 1946).⁸²⁰⁾

Wettbewerbsentwurf

Der Wettbewerbsentwurf vom 29. Juli 1946 sieht zwei Varianten vor: eine mit kreuzförmigem Grundriß, übernom-

men von der Vorgängerkirche, und eine in T-Form.

32-35

Bei der Kreuzform steht der Altar in der Vierung, dahinter soll der Sängerkhor mit der Orgel Platz finden. Die Gläubigen befinden sich im Langhaus und in den Querarmen um den Altar. Im Erdgeschoß weitet sich das Langhaus zu niedrigen Seitenschiffen aus, die durch Pfeiler abgetrennt sind. Darüber steigen im Langhaus geschlossene Wände auf. Nur die Nordostwand des Querhauses ist in ganzer Breite geöffnet. Weitere Öffnungen unmittelbar unter der Decke gibt es in der Chorstirnwand, in den Außenwänden des Querschiffes und eine mittlere Öffnung an der Eingangsfassade. Die Fensteröffnungen sind einem Rastersystem eingepaßt, das sich als Blendwerk durch den ganzen Raum zieht. Flache Segmentbögen lockern das strenge Rastersystem auf. Auch die Decke paßt sich der Segmentbogengliederung an, indem sie leicht gewellt ist. Die kreuzförmige Krypta hat die volle Länge der Kirche und wird durch Pfeiler in 3 gleichgroße Schiffe unterteilt.

Die T-Form verlegt den Sängerkhor an die Eingangsseite. Er wird dort von zwei Stützenreihen mit Kreuzgewölbe getragen. Auch hier werden die Seitenschiffe durch Pfeiler vom Hauptschiff getrennt. Im Chorraum sind seitlich des Altares weitere Sitzbänke vorgesehen. Der Aufbau zeigt das gleiche Gliederungssystem wie beim kreuzförmigen Entwurf. Die Fenster sind ausschließlich unter der Decke, aber diesmal zusätzlich auch im Langhaus gleichmäßig verteilt. Die Decke hat hier drei längsgerichtete Wellen. Die Krypta entspricht im wesentlichen der oben beschriebenen. Auch der Turm und die Fassade gelten für beide Grundrißformen. Die Fassade zeigt das innere Gliederungssystem. Der Turm steigt seitlich über dem Abschluß der verbreiterten Fassade mit kreuzförmigem Grundriß auf. Für den Turmabschluß sind plastische Darstellungen von vier Engeln vorgesehen.

Am 17.2.1947 schickte Schwarz weitere Entwurfszeichnungen im Maßstab 1:200 an das Pfarramt.⁸²¹⁾ Diese sind wohl identisch mit den 14 Blatt Vorentwurf A und B, die sicherhalten haben.

6-38 Vorentwurf_A

Er basiert auf der T-Form, unterscheidet sich aber wesentlich von den vorhergehenden. Im Erdgeschoß fallen die Trennungsmauern zwischen Seitenschiff und Chorraum weg. Die Trennungssäulen reduzieren sich auf je drei zu beiden Seiten. Erst im Obergeschoß tritt die T-Form in Erscheinung, klar begrenzt durch geschlossene Wände. In der obersten Zone erscheint ein ungewöhnliches Muster von Fensteröffnungen. Grundmotiv des Musters sind Kreise, die von oben nach unten kleiner werden. Sie gruppieren sich jeweils zu fünf unter einem Segmentbogen der Decke. Drei von ihnen öffnen sich nach oben bis zur Decke. An der Altarrückwand senken sich in vier Ketten von oben nach unten immer kleinere Kreise. An der Fassade wird das Muster der Fensteröffnungen des übrigen Baues ähnlich weiter geführt. Die Krypta liegt, entscheidend verkleinert, unter dem Altarraum und ragt nur geringfügig über ihn hinaus.

-41 Vorentwurf_B

Dieser Entwurf sieht einen längsgerichteten Saal vor, ohne Seitenschiffe. Zwei Paar Säulen tragen die weite segmentbogig geschwungene Decke. Das eine Paar stützt am Eingang außerdem eine Empore, das andere einen Baldachin über dem Altar. An den Seitenwänden des Laienraumes, an der Altarrückwand mit Ausnahme eines Mittelstreifens und an der Fassade sind über die ganze Wand rechteckige Fensteröffnungen gleichmäßig angeordnet. Die Krypta entspricht der des Vorentwurfs A, der Turm ist wie im Wettbewerbsentwurf.

Der Bau der Kirche mußte vorerst aus finanziellen Gründen zurückgestellt werden. Erst 1951 konnte man das Bischöfliche Generalvikariat um Bewilligung einer Bausumme bitten.⁸²²⁾ Anfang 1952 gab der Pfarrer das theologische Programm der neuen Kirche bekannt. Außer der traditionellen Märtyrerkirche sollte der Bau auch Mahnmal der Glaubenszeugen des zweiten Weltkriegs sein. Dazu sollten um den Altar in Andachtsnischen Statuen der Nationalheiligen der verschiedenen europäischen Völker aufgestellt werden, also: Nikolaus von der Flüe, Thomas Morus, Jeanne d'Arc usw.. Als Vater aller christlichen Völker sollte auch eine Statue Papst Pius X. zugefügt werden. Am 25.6. 1952 ist der neue Vorentwurf fertig.⁸²³⁾ Die Pläne dazu sind verlorengegangen. Aus der Baubeschreibung geht hervor, daß es sich um eine große Halle handelt mit 2 Paar Pfeilern. Am Altar befindet sich ein Baldachin. Demnach also wohl noch eine enge Anknüpfung an Vorentwurf B.

Am 13.8.1952 sind neue Planfassungen datiert. Es wird noch immer zwischen Entwurf A und B unterschieden.

Entwurf_A

Entwurf A zeigt bereits 3 Pfeilerpaare im Schiff. Ein niedriges Seitenschiff (=Kapelle) ist im Südwesten angegliedert. In der Mitte der Altarrückwand sind 2 Rechteckfenster übereinander eingeplant. Die Ecken sind wie in der Ausführung geschlossen.

Entwurf_B

Der Entwurf B ist ein Saal ohne Stützen. Die Mitte der Altarrückwand ist geschlossen, die Fenster sind seitlich davon übereinandergesetzt. Für die Krypta mußte ein kleiner Grundriß gewählt werden, weil der Altarboden besser gestützt werden sollte. Es erscheinen zum erstenmal die 4 eng zusammengruppierten Pfeiler.

In diesen beiden Entwürfen sind auch die Postamente für 6 Nationalheilige links und rechts vom Altar vorgesehen.

Der Pfarrer kritisierte die Höhe der Kirche von 17 m, die zu vielen Fenster, was beides im Winter erhöhte Heizkosten verursache, außerdem wirke eine zu helle Kirche kalt.⁸²⁴⁾ Den Hochaltar möchte er nicht nur um eine, sondern um 3 Stufen erhöht haben für feierliche Messen. Schwarz erhöht den Altar. Am 18.12.1952 bittet der Pfarrer erneut um Reduktion der Raumhöhe von 17 m auf 12 m und der Anzahl der Fenster von 60 auf 21.⁸²⁵⁾ Außerdem will er eine große Krypta mit mindestens 160 Sitzplätzen. Auf der Epistelseite soll ein Seitenschiff angelegt werden. Schwarz ändert seinen Entwurf nicht.⁸²⁶⁾

Um die Jahreswende 1952/53 muß der endgültige Plan festgestanden haben, da das Baugesuch bei der staatlichen Behörde eingereicht wurde.⁸²⁷⁾ Auch danach noch versuchte der Pfarrer weniger Fenster und eine geringere Raumhöhe durchzusetzen. Außerdem sollte die 4,88 m² große Sängerempore bedeutend vergrößert werden, damit 180 Personen dort Platz finden könnten. Schwarz ließ ein Gutachten einholen, da eine so große Sängerempore den ganzen Raum zerstören würde. Das Gutachten bemängelte die geringe Tiefe der geplanten Empore. Schwarz gab der Empore etwas mehr Tiefe: 5 x 1,60 m. Für die Fenster schlug er figurliche Glasmalereien vor. Aus finanziellen Gründen wurde nichts daraus. Die 6 Nationalheiligenaltäre wollte der Pfarrer um 3 weitere erweitern, unter anderem auch einen orthodoxen Altar mit Ikonostase an die Chorrückwand stellen. Es blieb schließlich bei 6 Podesten seitlich des Hauptaltars für die Statuen der Heiligen.

Die Weihe der Kirche fand am 31. Oktober 1954 statt.

Köln-Kalk

Wallfahrtskapelle, Neubau für eine zerstörte Kapelle von 1667
1946/47

Mitarbeiter: Karl Wimmenauer

Bauherr: Kirchenvorstand der Gemeinde St. Marien

Bauleitung: Kobes Bong

Baubeginn: 1947

Weihe: 10.9.1950

Ausstattung: Karl Wimmenauer

Maße: Länge 24 m, Breite 8 m, Höhe 8 m im Scheitel

Pläne: 2 Blatt, M 1:100, Nr.3 und 4, Grundriß, Schnitte,
Ansichten, dat. 11.3.1947, gez. Karl Wimmenauer

4 Blatt, M 1:50, Grundriß, Schnitte, Ansichten, dat.
1947/48, Unterschrift: Schwarz

4 Blatt, M 1:50, Grundriß, Schnitte, Ansichten, dat.
Dezember 1948, Archiv Maria Schwarz, Köln

Literatur: Schwarz, Kirchenbau S. 136 ff.

Die Gnadenkapelle liegt an einer verkehrsreichen Hauptstraße auf dem Gelände der Pfarrkirche St. Marien. Ein Vesperbild aus dem Mittelalter hat die Kapelle zu einem Wallfahrtsort gemacht. Im Krieg wurde ein Vorgängerbau zerstört.

Beschreibung

Die heutige Kapelle ist ein längsgerichteter Saal, der im Westen hinter dem Altar abgerundet ist. Der nicht sehr hohe Raum ist mit einer mächtigen Tonne gewölbt. Die östliche Eingangswand ist ganz geöffnet. Auch an der Südseite des Altarbezirks ist eine große Rundbogenöffnung, die bis zum Boden reicht. Wenige Nischen und Türen schneiden hohe Stichkappen in das Gewölbe. Der Raum ist innen weiß verputzt. Den Außenbau bestimmen geschlossene Back-

steinwände und ein Satteldach. Im Osten ist ein kleiner offener Reiter angebracht.

Von Anfang stand die Form der ausgeführten Kapelle fest. Die verschieden datierten Zeichnungen unterscheiden sich nur in Details, etwa im Sprossenwerk der großen Öffnungen. Der Vorgängerbau war geostet. Schwarz drehte ihn um den Eingang von der Straßenseite zu vermeiden.⁸²⁸⁾

20

Kirchen/Sieg

Pfarrkirche

1947

nicht ausgeführt

Pläne: verloren

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und ein Erläuterungsbericht vom 11.10.1948

Da in der Pfarrei in Kirchen kein Archivmaterial zu finden war und im Archiv Schwarz nur eine etwas lückenhafte Korrespondenz vorhanden ist, kann über diesen Entwurf nur wenig gesagt werden. Schwarz verhandelte anderthalb Jahre 1946/47 um einen Standort für einen Kirchenbau: mehrere Ortschaften liegen eng beieinander. Sie rivalisierten untereinander. Die Anlage sollte sich der Steigung des Hügels anpassen. An höchster Stelle war der Turm geplant. Dort lag auch der Eingang. Die Senkung des Geländes sollte für einen unter dem Chor liegenden Saal genutzt werden. Die Kirche sollte ein einfacher Saal sein, dessen Wände mit dem Chorrund eine Hufeisenform bildet. Die Chorwand sollte aus Glas sein bis auf einen breiten mosaikgeschmückten Pfeiler in der Mitte. Auch über den

Seitenwänden, unter der Decke, sollten sich kleine schmale Fenster reihen. Der Bau sollte aus Bruchstein bestehen und unverputzt bleiben.

21

42-44 Dürwiß-Eschweiler

Kirche

1947/48

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Paul Schneider-Esleben

Pläne: Blatt 1 - 4, Vorentwurf I und II, M 1:200, dat.

24.2.1948, 25.2.1948, 28.2.1948 gez. pse (P. Schneider-Esleben), Unterschriften: Dr. Schwarz und P. Schneider-Esleben.

5 Blatt mit Skizzen von P. Schneider-Esleben, alle Archiv M. Schwarz

Schriftliche Quellen: Korrespondenz mit Pfarrer Bringmann vom 9.9.1947 bis 27.11.1948, ebd.

Geschichte, Pläne

Im September 1947 wurde Schwarz vom Pfarrer Bringmann um einen Vorentwurf für eine Kirche in Dürwiß gebeten. Sie sollte wohl auf den Fundamenten eines im Krieg zerstörten Baues errichtet werden.⁸²⁹⁾ Zunächst wurde ein kreuzförmiger Grundriß vorgeschlagen, mit abgerundeten Schmalseiten.⁸³⁰⁾ Die Querarme sollten entweder ganz geöffnet sein oder nur an einer Seite.

43,44

Vom Februar 1948 stammen neue Vorentwürfe, die erhalten sind. Sie zeigen einen längsgerichteten Raum mit abgerundeter Altarrückwand. Um den Raum zieht sich ein niedrigeres "Umschiff",⁸³¹⁾ das einseitig geschwungen ist. Eine kreisrunde Taufkapelle wölbt sich im Osten aus dem

"Umschiff" hervor. Rechteckige Fenster reihen sich im "Umschiff", in der Taufkapelle in ganzer Höhe, aneinander. Im Hauptbau befinden sie sich unter der Decke des Langhauses. Die Eingangsfassade ist geschlossen.

Der Turm ist einer vorgezogenen geschwungenen Wand in der Verlängerung des "Umschiffes" frei stehend ange-schlossen. Einmal erscheint er im Grundriß als Parabel, ein andermal als konkav geschwungener Dreistern.

Im November 1948 wurde beschlossen, aus finanziel-len Gründen zunächst eine Notkirche zu bauen. Schwarz versuchte vergeblich, auch dafür die Planung durchfüh-ren zu können.

22

Köln-Bilderstöckchen

Kirche "Zum Heiligen Franz"

1946/47

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Emil Steffann

Pläne: 8 Blatt Entwurfszeichnung im M 1/100, dat.

1.3.1948, Unterschriften: Dr. Schwarz und E.Stef-fann 1 Modellfoto alle im Pfarrarchiv St. Franzis-kus, Köln-Bilderstöckchen

Schriftliche Quellen: Erläuterungsbericht vom 23.3.1948,

2 Briefe vom 2.4.1948 und 12.4.1948

Archiv Maria Schwarz, Köln

Geschichte, Pläne

Die Datierung von 1946/47 stammt von Schwarz.⁸³²⁾

Unterlagen zu diesem Datum sind verlorengegangen. Vorhan-den ist lediglich ein Entwurf vom März 1948 mit einer Er-läuterung. Dieser zeigt einen breiten und nicht sehr lan-gen⁸³³⁾ rechteckigen Saal mit eingezogener Apsis. Sicht-

bare Eisenbetonbinder tragen ein Satteldach. An den Längswänden und an der Fassade sind in der oberen Wandzone kleine Rundbogenfenster. Der Altar steht vor der Apsis. Rechts vom Altar ist ein kurzer querarmartiger Raumteil für den Chor und eine Orgelempore darüber vorgesehen. Daran schließt sich die Sakristei an. Man betritt die Kirche in der Mitte der Fassade oder seitlich über einen Vorraum (=Taufkapelle). Sakristei, Kirche und Vorraum umschließen einen Hof, der für Feiern im Freien genutzt werden kann. Über der Sakristei ist ein kleiner gemauerter Glockenträger, eine Erinnerung an die alten Franziskanerkirchen Italiens.⁸³⁴⁾ Die Kirche sollte außen das Bruchsteinmauerwerk sichtbar lassen, im Innern war eine Kalkschlemme vorgesehen.

Obwohl Schwarz am 2.4.1948 den Auftrag zum Kirchenbau erhielt, mußte auf die Realisierung des Entwurfs schließlich verzichtet werden.⁸³⁵⁾

23

Wesel

St. Maria Himmelfahrt

1949/50⁸³⁶⁾

Mitarbeiter: Karl Wimmenauer.

Bauherr: Kirchenvorstand Maria Himmelfahrt

Bauleitung: Dipl. Ing. Merl

Baubeginn (Grundstein): 1. November 1950

Weihe: Pfingsten 1952

Ausstattung: Kirchenbänke, Kommunionbank, Beichtstühle,

Kerzenständer, Apostelkreuz, Altar vom Büro Schwarz

Maße: Länge 52 m, Breite 15 m, Höhe 10,50 m

Kosten: Baukosten für Kirche und Sakristei 208.981,95 DM.

Inneneinrichtung 49.597,75 DM⁸³⁷⁾

Pläne: Wettbewerbspläne mit Varianten A, B, C, D, vom 30.1.50

6 Blatt Zeichnungen vom 15.5.50, gez. Wi (Wimmenauer)

3 Blatt Skizzen von Wimmenauer am 4.8. und 9.8.50,

5 Blatt vom 25.8.50 gez. Wimmenauer, M 1:100, zum

Baugesuch; Ausführungspläne

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz ab 19.11.1949, Wett-

bewerbserläuterung und Gutachtererläuterung des

Preisgerichts, Archiv M. Schwarz

Literatur: R. Schwarz, Kirchenbau 1960, S. 169-172 -

"Das Münster" 6, 1953, S. 124

68
171

Beschreibung

St. Maria Himmelfahrt ist die katholische Hauptkirche in Wesel. Sie steht auf Fundamenten einer mittelalterlichen Dominikanerkirche, die 1934 durch Arkaden an einen Anfang des Jahrhunderts errichtete neugotische Kirche angeschlossen wurde. Es ist ein langer, schmaler Saal mit abgerundeter Altarrückwand und flacher Decke. Die linke Wand des Langhauses wird von drei großen blinden Rundbögen gegliedert. In und über den Bögen sind übereinander Rundbogenfenster, die sich von unten nach oben vergrößern. Auf der anderen Seite des Langhauses ist die Fenstergliederung entsprechend, seitlich des Altars sind außerdem dreimal drei Fenster zusammengruppiert. Über dem Altar hängt eine Art Radleuchter. An der Eingangsseite durchbrechen verschiedene große kreisförmige Öffnungen die Wand in einem rosettenartigen Muster. Der Eingang erfolgt seitlich durch eine nördlich gelegene Vorhalle. Diese sowie das untere Geschoß des sich anschließenden Turmes sind erhaltene Reste des Vorgängerbaues. Während der Innenraum weiß verputzt ist, bestimmt den Außenbau eine nur durch die Fensteröffnungen gegliederte Backsteinwand. Die Kirche hat ein Sattel-

dach. An der Nordwand ragen kleine, rechteckige Nischen aus der Wand heraus (Beichtnischen). Unter der Kirche befinden sich die alte Krypta der Dominikanerkirche.

Baugeschichte und Pläne

Schwarz war im Zusammenhang mit der Kirche bereits vor oder während des Krieges in Verhandlungen mit der Pfarrei. Nach der Zerstörung der Alten Kirche bat man ihn im November 1949 um Aufbauarbeiten. Zunächst sollte die Krypta wiederhergestellt werden. Aber bereits am 10. Dezember 1949 entschloß man sich zu einem beschränkten Wettbewerb für den Aufbau einer neuen Kirche. Die aufgerufenen Architekten waren Schwarz, Schwippert und Keitel. Schwarz schlug vor, die neue Kirche möglichst auf den mittelalterlichen Fundamenten zu errichten und den Turm zu erhalten.⁸³⁸⁾ Schwarz reichte 4 Varianten ein.

46,47 Variante A

Der Grundriß zeigt einen längsgerichteten Bau, dessen südliche Wand aufgrund der mittelalterlichen Fundamente leicht schräg verläuft. Breite quergestellte Stützenwände verengen das Mittelschiff. Diese Querwände enthalten drei übereinanderstehende Rundbögen. Die untersten Bögen bilden hintereinander einen seitenschiffartigen Laufgang, der außerdem um die Mittelschiffsapsis führt. Auf der Südseite sind die Querwände unterschiedlich breit, um die Schrägstellung der Außenwand zum Mittelschiff hin auszugleichen. Zwischen den Pfeilern befinden sich rundbogige Fenster, die in drei Reihen von unten nach oben - wie beim ausgeführten Plan - größer werden. Ein offener Dachstuhl schließt den Raum ab. Auf die Gestaltung einer Fassade ist verzichtet. Eingang und Turm sind wie beim ausgeführten Plan. Ein Blatt dieser Variante zeigt die Möglichkeit, den Bau zunächst auf

eine Arkadenhöhe zu beschränken.

Variante_B

Sie entspricht bereits im wesentlichen dem Ausführungsplan. Es fehlen die Blendbögen an der Nordwand. Nördlich des Eingangs zum Altarbezirk ist eine kreisrunde Sakristei angebaut. Anders als beim ausgeführten Bau ist außerdem die gesamte Wand waagerecht in drei Stufen nach oben geringfügig verjüngt. In der Apsis bilden viele Lampen, die an Schnüren herabhängen, eine "Lichtapside".⁸³⁹⁾

Variante_C

Diese Variante ähnelt der Variante A. Die quergestellten Stützwände verjüngen sich jedoch sehr stark nach oben, und nur im Erdgeschoß sind Rundbogenöffnungen vorhanden. Diese Querwände verlaufen auch um den Chor, doch ist hier der Umgang kein eigener Raumteil. Auch hier ist der Dachstuhl sichtbar. Unmittelbar unter seinem Ansatz befinden sich breite Rundbogenfenster. Seitlich am Altarbezirk reichen sie in einer Achse bis zur Erde herab. Eine runde Sakristei ist hinter die Apsis gelegt. Der Eingang erfolgt direkt vom Westen in die Kirche. Es besteht kein Zugang über das neugotische Portal.

Variante_D

Der Grundriß zeigt diesmal im Süden etwa in der Mitte des Langhauses einen Knick der Außenwand. Ein Teil verläuft wie bisher auf den mittelalterlichen Fundamenten, der andere parallel zur Nordwand. Rechteckige Pfeiler, nach oben einmal verjüngt, trennen sehr schmale Seitenschiffe vom Hauptschiff ab. Die Apsis ist ganz geöffnet, ein durchgehendes schmales Fensterband verläuft unter dem Dach um das Schiff. Die Sakristei ist ein rechteckiger Anbau nördlich des Altarbezirks. Der Eingang erfolgt über die nördliche Vorhalle.

Alle Varianten sehen einen Hof im Norden vor für Messen im Freien. Ebenso können alle Varianten später einmal ums Doppelte verbreitert werden, wie aus dem zusätzlichen Grundriß "A" mit Erweiterungsvorschlag hervorgeht.

Die Preisrichter entschieden sich für die Variante B von Schwarz. Bereits am 20.3.1950 schreibt Schwarz in einem Brief an den Pfarrer, daß er eventuell in die Nordwand Bögen einbauen lassen wolle, vorläufig als Blendbögen zugemauert, die man später zur Erweiterung der Kirche öffnen könne. Diese sind zunächst noch in schmalerer Form gedacht. Im Mai steht die endgültige Höhe und Breite der Blendbögen fest. Sogar die kleinen Beichtnischen sind bereits zu dieser Zeit eingeplant.⁸⁴⁰⁾ Anfang Juli 1950 will Schwarz zum erstenmal eine Rose in der Westfassade planen. In einer Skizze von drei Varianten vom 4.8.1950 ist eine davon die später ausgeführte. Der Kirchenvorstand wollte lieber ein Rundfenster.⁸⁴¹⁾ Ende August wurde das Baugesuch bei der staatlichen Behörde eingereicht.⁸⁴²⁾ Damit stand der endgültige Entwurf fest.

24

48-51 Köln-Marienburg

S166 Anglikanische Allerheiligenkirche

(für die englische Garnison)

1950

Mitarbeiter: Gemeinschaftsarbeit mit Josef Bernard

Bauherr: Englische Garnison in Köln. Wettbewerbsaus-

schreibung: Wiederaufbauministerium von Nordrhein-Westfalen

Bauleitung: Kobes Bong

Ausstattung: Büro Schwarz-Bernard, Antependium von Ludwig Gies

Pläne: Wettbewerbsentwurf Blatt 1 - 7, dat. August 1950,

Unterschrift Dr. Schwarz, Bernard M 1:100

Entwurfszeichnungen, dat. Aug.50, teilweise Unter-

Schrift: Dr. Schwarz und Bernard M 1:100

Blatt vom November 1950, Unterschrift: S.O., M 1:100

Ansichten und Schnitte (Ausführungspläne)

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Erläuterungsbericht zum Ideenentwurf vom 11.8.1950, ebd.

Literatur: Baukunst und Werkform 1952, H. 4 - Louis Schobert, Schluß mit der Dolchstoßlegende, 1953, S. 91 - Schwarz, Kirchenbau, S. 164 ff.

Beschreibung

166

Die Kirche wurde für die Gemeinde der englischen Garrison gebaut. Sie liegt an einer verkehrsreichen Straße, etwas zurückversetzt. Es ist ein schlichter Backsteinbau mit Satteldach, außen gegliedert von Strebebfeilern und hohen Rundbogenfenstern. An der ungegliederten Eingangsfassade ist vor dem Portal ein kleiner Vorbau.

Auch der Innenraum ist einfach gehalten. Es ist ein längsgerichteter Saal mit abgerundeter Altarrückwand. Der Chorraum ist durch einen eingezogenen Bogen vom Langhaus abgetrennt. Die Fenster reihen sich um das ganze Schiff mit Ausnahme eines entsprechenden Blendbogenfeldes hinter dem Altar. Die Apsis ist gewölbt, im Langhaus ist die Holzkonstruktion des Satteldaches sichtbar. Auch im Innern ist der Backstein unverputzt. Der heute weiße Verputz der unteren Wandzone mit den aufgehängten Bildern ist spätere Zutat und entspricht nicht den Intentionen des Architekten. An der Eingangswand steht auf zwei Stützen eine Orgelempore.

Baugeschichte und Pläne

1950 wurde vom Wiederaufbauministerium von Nordrhein-Westfalen ein Wettbewerb für eine anglikanische Garnisonskirche ausgeschrieben. Schwarz reichte, gemeinsam mit

Josef Bernard, unter dem Datum August 1950 folgenden Wettbewerbsentwurf ein:⁸⁴³⁾

48-51 Der Grundriß zeigt einen rechteckigen Saal. In der Längsachse stehen in nur sehr geringem Abstand von der Wand dünne quadratische Stützen. Sie tragen eine Schalendecke. Dadurch ergibt sich eine Art Jocheinteilung. Die Joche werden akzentuiert durch ein konzentrisches Muster von kreisrunden Öffnungen in der oberen Wandzone, eine Erinnerung an den Vorentwurf A von St. Mechtern. Seitlich des Altares füllen sie die ganze Höhe aus. An der Altarrückwand erscheinen die Kreise zu einer mächtigen Rose gruppiert. Über dem Altar hängt ein großer Radleuchter. Der Eingang ist in der Mitte der Westwand vorgesehen. An dieser Wand befindet sich auch eine Sängereмпore. Der Außenbau spiegelt klar die Konzeption des Innenraumes. In die Westfassade ist ein nicht sehr hoher Glockenständer eingegliedert. Im Nordosten schließen sich niedere Nebenräume (Sakristei) an den Bau, auch sie mit Schalendecke.

Schwarz erhielt den Auftrag zur Ausführung, mußte aber seinen Entwurf völlig verändern. Nach der Vorstellung der englischen Bauherren sollte der Bau eine Erinnerung an die Kirchen in England sein. Sie verlangten eine Bauart in gotischen oder romanischen Formen. Noch im gleichen Monat entstand ein entsprechender Entwurf.⁸⁴⁴⁾ Er geht bereits von einem romanisch wirkenden Grundkonzept aus, mit Strebepfeilern, Rundbogenfenstern, Satteldach und abgesetzter Apsis. Für die Fensteröffnungen sind verschiedene Varianten vorgeschlagen, u.a. ein lebensbaumartiges Sprossenwerk.⁸⁴⁵⁾

Im November ist der endgültige Plan gezeichnet. Die strenge Stilvorschrift seitens des Bauherrn ließ Schwarz nur geringe schöpferische Möglichkeiten und er scheint wenig Freude daran gefunden zu haben.⁸⁴⁶⁾

31 Andernach
 47-
 155 St. Albertus Magnus

Pfarrkirche

1951 (1942)

Bauherr: Gemeinde St. Albert

Bauleitung: Rudolf Steinbach, Statik: Wilhelm Schorn,
 ab 17.6.1953 Grün & Bilfinger

Baubeginn (Grundstein): 1.8.1952

Weihe: 25.7.1954

Ausstattung: Altar und Ambo von Schwarz, Türen von Mataré,
 Türflügel des Barockportals, Taufstein und Leuchter
 von M. Schwarz, Hängekreuz über dem Altar von Hans
 Dinnendahl, Tabernakel von Elmar Hillebrand, Orgel
 von Alfred Führer, Glasfenster von Wilhelm Geyer

Maße: Länge 58,20 m, außen 60,40 m, Breite 12,60 m, außen
 14,40 m, Höhe 10,20 m außen 14,50 m

Kosten (gesamt): 509.475.94 DM

Pläne: 6 Blatt und Skizzen zu einem Entwurf von 1942, dat.
 z.T. im Januar 1942, gez. Schwarz, isometrische
 Schaubilder von Krahn. 12 Blatt Vorentwurf, lfd. Nr.
 1-12, dat. 4.10.1951 und Bl. 10-12 am 30.10.1951 mit
 Varianten A,B,C, M 1:100
 Baugesuchspläne, 4 Blatt vom 14.7.1952
 Ausführungspläne
 Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz ab 22.2.1946, Erläuterungsbericht vom 18.7.1952, ebd.

Literatur: Gedenkschrift zur Konsekration der neuen
 Pfarrkirche St. Albertus Magnus in Andernach, Verlag der Pfarre Andernach 1954 - Schwarz, Kirchenbau
 S. 147-155

St. Albert steht nicht weit vom Stadtzentrum entfernt auf dem Gelände eines ehemaligen Klosters. Der Grundriß entspricht einem im Krieg zerstörten Flügel dieses Klosters. Das dadurch entstehende Rechteck ist für eine Kirche relativ schmal und sehr lang. Im Osten ist eine schiefe Wand. Die Längswände werden gebildet von einzeln gesetzten Wandpartien; zwischen ihnen sind in regelmäßigem Abstand schmale Fensteröffnungen in ganzer Höhe. Die Decke des Raumes ist flach. Sie setzt sich aus rechteckigen Platten zusammen, deren Fugen deutliche Querlinien bilden. In der Decke sind Lampen angebracht, die sich über dem Altarbezirk vervielfachen. Der Altar steht im Westen, um wenige Stufen erhöht. Das Pendant dazu ist das ebenfalls etwas erhöhte Sängerpodium im Osten. Der Innenraum ist weiß verputzt. Am Außenbau ist das Bruchsteinmauerwerk sichtbar gelassen. Im Süden schließt sich an das Schiff ein Nebenraum in gleicher Höhe an. Er ist Eingangsraum und Taufkapelle. An der Südostecke steht der Turm, der von vier Eckpfeilern gebildet wird. Auch dort ist ein Eingang zur Kirche. Ebenfalls an der Südwand befindet sich ein kleiner Anbau für Beichtnischen, der nur vom Langhaus aus betretbar ist. Nach Norden schließen sich unmittelbar an die Kirchenmauern Nebengebäude an. An der Nordwand ist ein Barokportal, ein Rest des Vorgängerbaues. Auf eine Fassade wurde verzichtet. Alle Bauteile sind mit einem Satteldach gedeckt.

Baugeschichte und Pläne

Während des Krieges hatte Schwarz bereits einen Entwurf für eine Kirche St. Adalbert in Andernach angefertigt. Sie hatte einen anderen Standort, aber denselben Auftraggeber. Die erhalten gebliebenen Zeichnungen des alten Entwurfs stammen, zumindest soweit sie datiert sind,

vom Januar 1942. Sie zeigen zwei Varianten:

1. Variante

Die Kirche erhebt sich über kreuzförmigem Grundriß mit einer Apsis im Chorraum. Die Vierung wird von vier freistehenden Stützen gebildet. An sie schließen sich Öffnungen aus Glas in voller Wandhöhe an. Erst danach folgen geschlossene Wände. Diese Idee der "offenen Vierung" findet sich später wieder in St. Andreas in Essen.

2. Variante

Dieser Entwurf schlägt einen längsgerichteten Saal vor mit abgerundeter Altarrückwand. Den Saal umstehen, mit nur geringem Abstand zur Außenwand, dünne Pfeiler, auch in der Apsis. Über dem Altarbereich ist in der flachen Decke eine kreisrunde Öffnung, die von Pfeilern gestützt wird. Hinter dem Altarbezirk ist der Sängerchor mit der Orgel geplant. Sakristei und Nebengebäude schließen sich in einem Bogen seitlich an den Chor an.

Im Februar 1946 knüpfte der Pfarrer wieder Kontakt zu Schwarz wegen des Neubaus. Schwarz wollte vor allem von der Idee des zentralen Altars abgehen. Anfang 1950 wurde das heutige Gelände für die Kirche vorgesehen (ehemaliges Kloster). Erst im Oktober 1951 sind die Vorprojekte für die Kirche fertig:

Variante A zeigt die Konzeption des ausgeführten Baues. Die Wand im Osten ist hier gerade, und der Altar ist noch im Osten geplant. An den Seitenwänden des Altarbezirkes sind zwei breite, fast die ganze Wand ausfüllende Fensterflächen vorgesehen.

Variante B füllt die ganze Wand gleichmäßig mit schmalen Rundbogenfenster aus, deren unterer Abschluß sich der Rundung des darunterliegenden Fensters anpaßt.

Variante C ersetzt das einfache Fenster von A durch ein lebensbaumartiges gemauertes Sprossenwerk.

Ende Oktober 1951 wurde die Kirche gewestet, um einen leichten Zugang zur Sakristei und Pfarrhaus zu haben. Variante A bildete die Grundlage. Dieser Entwurf wurde vom Bischöflichen Generalvikariat gutgeheißen. Bedenken wurden nur wegen der ungewöhnlichen Entfernung des Sängerkchores zum Altar erhoben.⁸⁴⁷⁾ Schwarz teilte diese Bedenken und dachte daran, einen Teil des Schiffes durch eine Mauer abzutrennen und einen Vorraum einzurichten. Pläne hierzu konnte ich nicht finden. Im Mai 1952 wurden die doppelten Fenster am Altarraum durch einzelne, dem Langhaus entsprechende, ersetzt.⁸⁴⁸⁾ Dadurch sollte eine größere Einheit mit dem Langhaus erreicht werden. Die Dehnungsfugen in der flachen Decke sollten mit goldschimmernden Metalleisten gefüllt werden. Auch die Beleuchtung ist jetzt wie in der Ausführung vorgesehen. Mit dem Baugesuch am 18.7.1952 stand der endgültige Plan im wesentlichen fest.

26

52-58
S224
-234

Düren

St. Anna

Pfarrkirche

1951

Mitarbeiter: Maria Schwarz

Bauherr: Pfarrgemeinde St. Anna

Bauleitung: Rudolf Steinbach

Weihe: 8.7.1956

Maße: Länge 58 m, Breite mit Querarm 36 m, ohne 15 m,
Höhe 15 m

Ausstattung: Skulpturen des Jüngsten Gerichts an der Nordwand von Mataré (Ausführung durch seine Schüler), Tabernakel von Friedrich Gebhardt. Altar- und Passionskreuz von Ewald Mataré, Altarleuchter, Monstranz, Ku-

stodia, Kreuz am Annaschrein, Osterleuchter von Hein Wimmer, Anna Selbdritt von Marga Grove, Antoniusrelief von Hermann Pier, Türgriffe von Mataré

Kosten: 1.080.000 DM (gesamt)

Pläne: Wettbewerbsentwürfe O31021 und 121121 A und B von 1951/52 - Vorschlag mit seitenverkehrtem Grundriß und Zeichnungen zur so entstehenden breiten Südwand mit Schaubildern - Entwurfsabwandlungen in datierten Zeichnungen - Ausführungspläne
Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Erläuterungsberichte zu dem Ideenwettbewerb, Preisgerichtsurteil vom 30.1.1952, Korrespondenz, ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 223-235 - St. Anna in Düren. Festschrift zur Kirchweihe, Düren 1956 - Hans Schmidt-Rost, St. Anna-Kirche ohne Fenster, 1956 - Hugo Schnell, Bericht über die Ausstellung "Die neue Kirche, Bau und Ausstattung" des 77. Katholikentages in Köln 1956, S. 350 - Herbert Muck, Kirchenbau der Gegenwart als Weg zu sinnerfüllter Zeitform, 1957, S. 130 - St. Anna in Düren von Rudolf Schwarz 1957, S. 28 f. - Wolfgang Braunfels, St. Anna in Düren, 1957, S. 145-148 - Anton Henze, Rudolf Schwarz und das Gotteshaus der neuen Architektur, 1957, S. 32 f. - Heinrich Köttgen: Die St. Anna-Kirche in Düren, 1958 - Biedrzyński, Kirchen unserer Zeit, 1958, S.53, Abb. 25-27 - G.E. Kidder Smith, Neuer Kirchenbau in Europa, 1964, S. 164-171 - John Jakobus, Die Architektur unserer Zeit, 1966, S. 139 - Herbert Muck, Sakralbau heute, 1961, S. 84 f. 117, 121 - Erwin Gatz (Hg.), St. Anna in Düren, 1972 - Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, 1973, S. 90 f.

Beschreibung

S172
-178

St. Anna ist die katholische Hauptkirche Dürens, im Zentrum der Stadt. Sie steht an der Stelle einer im Krieg zerstörten gotischen Kirche und birgt nach der Überlieferung das Haupt der Hl. Anna, der Mutter Mariens. Viel Baumaterial aus den Trümmern und ein frühgotisches Portal konnten in den neuen Bau übernommen werden. Der unverputzt gebliebene Haustein bestimmt wesentlich den Eindruck des heutigen Baues.

Ein langer, hoher, rechteckiger Saal und ein Querarm bilden zusammen einen L-förmigen Grundriß. Im östlich gelegenen Winkel steht der Altar. Der größte Teil der Südwand öffnet sich zusammen mit der Westwand des Querarmes zu einem durch Stützen abgetrennten niedrigen Seitenschiff. Darüber steigt eine Glaswand bis zur Decke auf. Sie ist in das Mauerwerk schräg eingeschnitten, so daß die Öffnung sich nach oben etwas verbreitert. Im Osten, hinter dem Altar, ergeben kreisrunde kleine Öffnungen das Muster eines "Lebensbaumes".⁸⁴⁹⁾ Die Decke ist flach und hat kräftig hervortretende sich kreuzende Betonträger. Im Gegensatz zum Hauptschiff ist das Seitenschiff ziemlich dunkel. Seine geschlossene Außenwand verläuft schräg, ebenso die Westwand des Querarmes. Im Seitenschiff stehen in der Mittelachse dünne Pfeiler. Sie stützen die sich kreuzenden Betonträger der flachen Decke. Zwischen den Pfeilern sind in der Decke kleine Kuppeln aus Prismenglas. Eine besondere Bedeutung erhält das Seitenschiff durch den Schrein, der die Annareliquie birgt. Im Südwesten steht nur wenig vom Seitenschiff abgerückt ein hoher rechteckiger Turm. Dort ist auch der Haupteingang zur Kirche. Er führt erst ins Seitenschiff. Ein weiterer Eingang liegt im Südosten, ebenfalls im Seitenschiff. In der Nordwand sind zwei kleinere Eingänge. In die gleiche Wand sind kleine Reliefs eingesetzt, die das Weltgericht darstellen. Das Dach ist kaum merklich abgeschrägt.

Baugeschichte und Pläne

Im Oktober 1950 wurde Schwarz angeboten, an einem beschränkten Wettbewerb für den Wiederaufbau der Kirche teilzunehmen. Aber erst etwa ein Jahr darauf - September 1951 - wurde der Wettbewerb ausgeschrieben. Neben Schwarz waren Dominikus Böhm und Karl Band aufgefordert. Schwarz reichte zwei Entwürfe und eine Variante ein.

,57 Entwurf mit dem Kennzeichen 031021

Der Entwurf zeigt schon die Disposition des später ausgeführten Baues. Hauptschiff und Querarm sind schmaler, das Nebenschiff ist breiter. Die Öffnung der Südwand endet schräg am Ansatz des Querarmes und setzt dann im Querarm neu an, während der ausgeführte Plan keine Mauer an der Ecke vorsieht. Im Nebenschiff sind die Glaskuppeln unregelmäßig verteilt und haben verschiedenen Durchmesser. Ein Portal der ehemaligen Annakirche sollte als freistehender Rest im Nebenschiff aufgestellt werden.⁸⁵⁰⁾ An der Altarrückwand ist statt des Lebensbaumes ein aus Kreisen zusammengruppiertes Muster einer Rose. An der Decke fehlen noch die gekreuzten Betonträger. Im Nordosten ist eine kleine rechteckige Sakristei geplant. Der Turm ist quadratisch und ab der Höhe des Kirchendaches an den vier Seiten geöffnet.

-55 Entwurf mit dem Kennzeichen 121121_A

Dieser Entwurf ist aufwendiger als der vorige. Er orientiert sich an der Anlage der zerstörten gotischen Kirche, einer dreischiffigen Basilika. Der Grundriß ist kreuzförmig. Im Erdgeschoß sollten die alten Mauerreste benutzt werden, als Außenwände für die Seitenschiffe. Das Hauptschiff und das stark ausladende Querschiff sind sehr schmal und lang. Ein bereits bekanntes Motiv von Schwarz ist die Schalendecke und die wandhohe Durchfensterung, mit schmalen senkrechten Sprossen.⁸⁵¹⁾ Der noch erhalten gebliebene südliche Querhausarm der alten Kirche

sollte Annenkapelle der neuen Kirche werden und die Reliquien aufbewahren. Der sehr aufwendige Turm schließt sich im Westen an das Langhaus an, und zwar in voller Breite. Die Glocken sind sichtbar.

Entwurf mit dem Kennzeichen 121121_B

Dieser Entwurf ist eine Variante des vorigen. Das Mauerwerk der zerstörten Kirche ist hier nicht integriert. Die Seitenschiffe sind ebenso hoch wie das Hauptschiff. Der Bau ist flach gedeckt. Der Chor erhält statt des geraden einen runden Abschluß. Unter dem Chor ist eine kleine Krypta vorgesehen zur Aufnahme der Annenreliquie.

Schwarz bekam für den Entwurf O31021 den 1. Preis. Er sollte Grundlage der zu bauenden Kirche sein. Ein wichtiger Einwand betraf die Eckstellung des Altares, der dadurch im Wert gemindert würde.⁸⁵²⁾

Im Juni 1952 wurde der Entwurf geändert. Der Grundriß ist jetzt seitenverkehrt, nur der Turm bleibt im Südwesten. Außerdem ist das Hauptschiff breiter, das Nebenschiff entsprechend schmaler gehalten (s.Bl. im M 1:200). Durch das Seitenvertauschen erhoffte sich Schwarz eine bessere städtebauliche Lösung, durch das breitere Hauptschiff mehr Platz und Bedeutung für den Chor. Gleichzeitig machte er sich auch Gedanken darüber, daß man die Mauerstärke der breiten Wand nach oben durch ein entlastendes Bogensystem verringern könnte. Die Zeichnungen dazu sind erhalten.⁸⁵³⁾ Das Vertauschen der Seiten wurde bald rückgängig gemacht. Im September 1952 beauftragte das Bischöfliche Generalvikariat Schwarz mit der endgültigen Planung. Der Bau sollte in Etappen ausgeführt werden, so daß erst ein reduzierter Raum zu schaffen war. Schwarz warnte vor erhöhten Kosten bei einem solchen Vorgehen.

Um die Wende 1953/54 wurde zu bauen begonnen. Spätestens zu diesem Zeitpunkt müssen die sichtbaren Betonträger der Decke geplant gewesen sein. Im Seitenschiff lassen sie sich jedenfalls schon im März 1953 nachweisen.⁸⁵⁴⁾ Am 26. 10. 1954 wird zum erstenmal der Lebensbaum in der Altarrückwand erwähnt.⁸⁵⁵⁾ Bis dahin gab es neben der aus vielen Kreisen zusammengruppierten Rose auch die Idee eines Radfensters, das in den Entwürfen von 1953/54 immer wieder auftaucht, manchmal auch an der Nordseite. Ebenfalls seit Anfang 1953 ist eine runde Sakristei im Nordosten geplant. Ihre Wände sind nach außen leicht gebuchtet. Ihre abgerundeten Formen erinnern an eine Blume oder eine Krone. Sie ist nicht ausgeführt worden.

Obwohl man bereits baute, sind in einem Entwurf vom 30. 4. 1954 noch das im Seitenschiff freistehende gotische Portal und die südliche Eckwand zwischen der Glaswand des Lang- und Querhauses eingezeichnet. Der Turm entstand erst 1963 und ist von Maria Schwarz geplant worden, an der von Schwarz vorgesehenen Stelle. Die Glasbausteine der Südwand mußten 1965 mit einem Stahlrahmenwerk gehalten werden.⁸⁵⁶⁾ Dazwischen sind 1 qm große Glas-scheiben. 1968 wurde das Tabernakel an der Chorostwand aufgestellt.⁸⁵⁷⁾

27

Duisburg

St. Anna

Pfarrkirche

1952

Mitarbeiter: Karl Wimmenauer

Bauherr: Kirchengemeinde St. Anna

Bauleitung: Klaus Rosiny

Baubeginn (Grundstein): 20. 3. 1953

Weihe: 15.11.1953

Ausstattung: Büro Schwarz (Altar und Kanzel von M.Schwarz)

Kosten: reine Baukosten 350 000.- DM

Pläne: Vorentwürfe A - B - C, M 1:200, Unterschrift Dr.

Schwarz - Entwurf vom 26.8.1952, M 1:100, lfd. Nr.

1-8 - Entwurf vom 26.9.1952, Bl. 13, M 1:100, gez.

S (Maria Schwarz?) - Ausführungsentwürfe

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz, Erläuterungsberichte
zum Vorentwurf vom 19.7.1952 und für die Bischöfliche
Behörde vom 4.11.1952, ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 172-179

Beschreibung

Der Bau ist ein schmaler, rechteckiger Saal mit dem Altar im Norden und einem Sängerpodium im Süden. Er wird von einem Satteldach gedeckt. Der Innenraum ist weiß verputzt und hat einen offenen Dachstuhl. In gleichmäßigem Abstand reihen sich um den Bau Fenstergruppen, die wieder das "Lebensbaum"-Motiv aufnehmen:⁸⁵⁸⁾ Sechs Rundbogenfenster sind paarweise so übereinandergesetzt, daß das genannte Sprossenwerk an einen Stamm mit Ästen erinnert. Die Öffnungen werden nach oben breiter, so daß sich der Stamm verjüngt. Besonders hervorgehoben werden diese Fensterachsen dadurch, daß die sprossenartige Fensterwand etwas zurückversetzt ist. Der verdoppelte Haupteingang im Süden hat einen kleinen Vorbau mit zwei Rundbogen. An der westlichen Längswand ist zwischen der 1. und 2. Fenstergruppe ein Turm. Er hat an allen vier Seiten eine schmale, durchgehende Öffnung.

Baugeschichte und Pläne

Im Februar 1952 wird Schwarz um ein Gutachten zu einem Entwurf für die Kirche St. Anna des Architekten

Klaus Rosiny gebeten.⁸⁵⁹⁾ Dieser war vom zuständigen Pfarrer gutgeheißen worden, vom Kirchenvorstand aber als modernistisch abgelehnt worden. Das Gutachten (dat. 10.3.1952) kritisiert einige Mängel, bejaht den Entwurf aber im wesentlichen. Nachdem man noch von anderen Architekten Entwürfe angefordert hatte,⁵⁶⁰ bat man Schwarz ebenfalls um einen Vorentwurf. Schwarz schlug 3 Varianten vor:

Vorentwurf_A

Er entspricht im wesentlichen dem ausgeführten Bau. Ein Lageplan zeigt aber, daß die Kirche hier geostet ist. Im Chorraum ist keine Fensterachse vorgesehen. Der Dachstuhl ist nicht offen, sondern der Raum ist flach abgeschlossen. Der Turm steht frei auf einem Vorplatz im Süden.

Vorentwurf_B

Hier ist die Kirche wie in der Ausführung genordet. Der rechteckige Saal ist noch etwas kürzer und breiter. Die Wand wird gegliedert durch eine Abfolge von wandhohen Blendbögen mit dazwischen zwei übereinandergesetzten Rundbogenfenster. Die Altarrückwand und die Eingangswand haben seitlich ebenfalls zwei Fenster übereinander. An der Eingangswand sind die unteren Fenster zu einem Portal vergrößert. In der Mitte der Wand ist ein hoher Blendbogen und in ihm ein weiteres Portal. Innen ist der verhältnismäßig niedrige Raum flach abgeschlossen. Außen ist ein Satteldach geplant. Der Turm steht frei auf dem südlichen Vorplatz, der Kirche seitlich vorgelagert.

Vorentwurf_C

Bei diesem Entwurf mit genordeter Kirche wird die Wand gleichmäßig durch Gruppen von vier rechteckigen Fenstern gegliedert. An der Altarrückwand bleibt die mittlere Wandpartie geschlossen. Die Eingangswand, in die ein breiter Glockenständer eingegliedert ist, hat ein Portal

und darüber eine nach oben breiter werdende Öffnung bis zum Dach. Das Dach ist auch hier ein Satteldach. Im Innern bleibt der Dachstuhl offen.

Bei allen drei Entwürfen ist im Innern ein Sängerpodium vorgesehen. Wenigstens am Außenbau, soll der Backstein unverputzt bleiben.⁸⁶¹⁾

Am 26.8.1952 sind neue Pläne fertig, die den Vorentwurf A zur Grundlage haben. Im Chor wird eine Fensterachse wie beim ausgeführten Plan vorgesehen. Unter dem Altarraum ist eine Krypta eingezeichnet. Eine Variante ("D") sieht eine Verkürzung der Kirche um eine Fensterachse vor.

Spätestens am 26.9.1952 ist die Kirche genordet. Blatt 13 dieses Datums zeigt außerdem den endgültigen Platz und das Aussehen des Turmes. Durch den direkten Anbau des Turmes wollte man einen Beichtstuhlraum gewinnen. Schwarz wollte auch eine Kapelle nordöstlich an den Bau anschließen. Die flache Decke soll durch einen offenen Dachstuhl ersetzt werden, wofür eine Rohrbinderkonstruktion geplant wird. Diese sollte farbig gehalten sein: blau, rot, gold, silber.⁸⁶²⁾ Der Pfarrer sprach sich gegen eine Kapelle aus⁸⁶³⁾ und wollte den Innenraum etwas verkürzt haben.⁸⁶⁴⁾ Dem Diözesanbauleiter gefiel der offene Dachstuhl nicht.⁸⁶⁵⁾ Schwarz hielt am offenen Dachstuhl fest.⁸⁶⁶⁾ Am 21.10.1952 beanstandete die Diözesanbauleitung die Fenster hinter dem Altar, die den Altar überblendeten, und empfahl die Fenster überhaupt nicht bis zum Boden zu öffnen.⁸⁶⁷⁾ Die Krypta wurde ganz abgelehnt. Die Forderung der Diözesanverwaltung nach einem höher gelegenen Altar wurde erfüllt.

Mitarbeiter: Josef Bernard

Bauherr: Pfarrgemeinde St. Josef

Bauleitung: Kobes Bong

Maße: 45,20 m lang, 14 m breit

Kosten: 471 000.- DM; Turm: 48 000.- DM

Pläne: Wettbewerbspläne A, B, C - Ausführungspläne

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Gutachterentschluß vom 1.10.1952 für den Wettbewerb, ebd.

Literatur: A. Henze, R. Schwarz und das Gotteshaus der neuen Architektur 1957, S. 31 f. - Schwarz, Kirchenbau, S. 199-207

Beschreibung

St. Josef ist ein längsgerichteter rechteckiger Saal mit dem Altar im Süden. Ein Betonträgergerüst teilt die Langhauswände in zwei Zonen auf, die untere, mit Backsteinfüllwänden, schließt nach oben mit einer breitgelagerten Zackenlinie ab. Auch die obere, schmalere Zone schließt gezackt ab, und zwar so, daß dort wabenartige Sechsecke entstehen. Sie sind mit Glas gefüllt. Der Zackenabschluß bedingt auch das gefaltete Dach. Zu beiden Seiten des Altares ist eine weitere Wabe aufgestockt. Außerdem ist dort die untere Füllwand aus Glas. Die Glasfenster werden durch senkrechte, schmale Betonsprossen zusätzlich gestützt. Dazu werden die Scheiben durch diagonale, sich kreuzende Stäbe verbunden, so daß ein Muster von Parallelogrammen entsteht. An den Schmalseiten stützen vier nach oben breiter werdende Träger einen Querträger. Dazwischen ist Backsteinmauerwerk. Der Innenraum ist farbig verputzt, der Außenbau unverputzt. Auf der Backsteinmauer sind in gleichmäßigem Muster kleine Kreuze aus vorstehenden Backsteinen. Der im Osten freistehende schlanke

Turm ist aus vier Pfeilern gebildet, mit vier runden Plattformen für die Glocken. Ein kleiner Eingangsraum liegt ebenfalls im Osten. Im Westen schließen sich eine Kapelle und Nebenräumlichkeiten an den Bau an. Unter dem Altarbezirk ist eine Krypta.

Baugeschichte und Pläne

Für den Bauplatz einer im Krieg zerstörten Notkirche schrieb die Pfarrei St. Josef in Braunsfeld einen beschränkten Wettbewerb für einen Neubau aus. Schwarz wurde am 26.4.1952 um seine Beteiligung gebeten. Mitbewerber waren Otto Bongartz, C. und A. Nelson und Karl Band. Schwarz arbeitete gemeinsam mit Josef Bernard 3 Entwürfe aus ohne Erläuterungsbericht.

59,60 Entwurf_A

Der Grundriß ist ein langes Rechteck. Der Altar steht im Süden. 5 ganze und 2 halbe Quertonnen schaffen eine Art Jocheinteilung. Die Tonnen werden zusätzlich gestützt von dünnen Pfeilern, die sich nur in geringem Abstand zu den Langhauswänden befinden. Die Belichtung des Raumes erfolgt durch ein Muster von Kreisen. In jedem Joch wird ein größerer Kreis von fünf kleineren umgeben. Von diesen strahlen weitere immer kleiner werdende Kreise aus. Diese Kreismuster sind abwechselnd einmal in die obere Wandzone, einmal in die mittlere gesetzt, so daß sich eine rhythmische Abfolge ergibt. An der Altarrückwand breiten sich die Kreise zentrifugal über die ganze Wand aus. An der anderen Schmalwand wiederholen sie das Jochmuster der Langhauswände. Im Zentrum ist dort ferner ein großes Kruzifix eingezeichnet. Über dem Altar hängt ein großer Radleuchter. Unter dem Altarbezirk ist kryptaartig eine Taufkapelle geplant. Die Eingänge liegen im Norden an beiden Seiten des Langhauses. Sie haben Windfangvorbauten. Der östliche ist weit vorgezogen, bis zur Mauer, die den Kirchenplatz einzäumt. Auf dem Kirch-

platz steht, von der östlichen Langhauswand etwas abgesetzt, ein kreisrunder Turm. Er wächst aus geöffneten in- und übereinanderliegenden Schalen empor.

Entwurf B

Auf diesem Entwurf fußt der ausgeführte. Unterschiedlich sind die Schmalwände, die durch Betonträger in drei senkrechte Felder unterteilt werden, wobei an der Nordwand drei Portale hinzukommen. Auch die Decke unterscheidet sich ein wenig vom ausgeführten Entwurf. Die Stege zwischen den "Waben" verlaufen als mächtige Balken quer unterhalb der Decke durch das Langhaus. An der Westwand sind rechteckige Beichtnischen nach außen gebaut. Über der Eingangsvorhalle im Osten ist ein Glockenständer angebracht, der das Trägersystem des Langhauses wieder aufnimmt. Ein weiterer Eingang ist im Osten am Altarbezirk.

Entwurf C

Der Grundriß zeigt einen längsgerichteten Saal, der zu dem im Süden gelegenen Altar hin breiter wird. Die Altarrückwand ist rund. Die Kirche hat ein Satteldach mit offenem Dachstuhl. Zwei rechteckige, wandhohe Fensteröffnungen sind an der östlichen Längswand, eine weitere im Westen im Anschluß an den Altarbezirk. Drei Beichtnischen wölben sich aus der Westwand heraus. Im Norden ist eine Sängerempore, die über eine Treppe vom Vorbau aus erreichbar ist. Dieser Vorbau ist offen und ergibt sich dadurch, daß das Dach über vier Stützen nach außen vorgezogen ist. Zwischen den beiden Ostfenstern ist der Turm angebaut. Er wird aus zwei schmalen Stützmauern gebildet.

Alle Varianten sollten aus Backstein errichtet werden und außen unverputzt bleiben.

Das Preisrichterkollegium hatte den Entwurf B oder C empfohlen.⁸⁶⁸⁾ Das Pfarramt entschied sich für Plan B, aber mit der Krypta und Sängerempore von Entwurf A. Der Turm sollte neu entworfen werden. Die Deckenquerbalken

sollten "feiner" gestaltet werden.⁸⁶⁹⁾ In der beschriebenen, etwas abgewandelten Form wurde Entwurf B ausgeführt.
Spätere Veränderungen

Die Putzfarben des heutigen Innenraumes entsprechen nicht mehr den Originalfarben. Das Betongerüst und die Decke waren schneeweiß, die Füllwände blau gestrichen. Die heutige Farbigkeit ist ein Werk Meistermanns, nach dem Tode von R. Schwarz entstanden und mit dem Büro Schwarz nicht abgesprochen. Die Decke ist taubenblau mit schwarzweißem Außenrand und an den Knicken weiß-ocker gefärbt. Die Träger sind grau, die Wände grün-grau, die Ränder weiß. An der Altarwand sind die Träger silbrig, an der Eingangswand braun. Die Grundfarbe der Glasfenster ist grün.

29

S191
-198

Frechen/Köln

St. Maria Königin

Pfarrkirche

1952

Mitarbeiter: Karl Wimmenauer

Bauherr: Pfarrgemeinde St. Audomar

Bauleitung: Rudolf Steinbach

Baubeginn: 19.10.1952

Weihe: 9. und 10.10.1954

Ausstattung: Büro Schwarz. (Altar Maria Schwarz) Kanzel
von Bilhauer Gernot, Kreuzweg: Olaf Höhne

Maße: höchste Höhe über Apsis 16 m

Kosten: 460.000.- DM⁸⁷⁰⁾

Pläne: Vorentwurf, ohne Datum unterschrieben: Prof. Dr.
Schwarz Vorentwurf 2 vom 19.8.1952, gez. Wi (Wimmenauer), M 1:200, lfd. numeriert
Vorentwurf 2 vom 27.8.1952 gez. G (Gutmann) M 1:100, lfd. numeriert

Vorentwurf 2 vom 30.8.1952 gez. G(Gutmann)

Ausführungspläne

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz, ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 190-199 -

Beschreibung

Der Grundriß ist T-förmig, mit einer kleinen Apsis hinter dem Altar. Die Kirche ist nach Nordwesten gerichtet. Die Langhauswände und die Außenwände des Querbaues verlaufen schräg, so daß der Raum sich zum Altar hin verbreitert. Die Nordwestwand ist ganz leicht gebogen. Das geschlossene Backsteinmauerwerk des Langhauses bricht kurz vor der "Vierung" ab und setzt erst wieder an den Stirnwänden des Querbaues an. In die Zäsur ist einfaches Glas eingesetzt mit einem diagonalen Sprossenwerk. In ähnlicher Weise ist die Eingangswand im Südosten über einem niedrigen Vorbau ganz geöffnet. Die Decke, ein offenes Satteldach, an der Unterseite verkleidet mit schmalen Holzbrettern, steigt im Scheitel bis zur Altarapsis an. Auch die Pultdächer des Querbaues steigen zur Apsis an. Dadurch entsteht ein starker Bewegungszug zum Scheitel der Apsis. Außen befindet sich an dieser Stelle eine Krone, ein Hinweis auf die Patronin der Kirche. Im Vorraum ist ein innerer Bezirk als Taufraum abgegrenzt.

Wie bei anderen Kirchen von Schwarz aus dieser Zeit treten auch hier die Beichtnischen aus der Langhauswand nach außen. Unter dem Altarbezirk ist eine ovale Krypta. Der Turm steht abseits im Süden, etwa in Höhe des Eingangs. Er entspricht nicht dem Entwurf von Schwarz.

Baugeschichte und Pläne

Nachdem die Pfarrei St. Audomar von Frechen nach dem Krieg erheblich gewachsen war, entschloß man sich

zum Bau einer Filialkirche, deren Namen zunächst noch nicht feststand. Schwarz wurde gebeten, einen Vorentwurf einzureichen. Dieser ist undatiert erhalten geblieben. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist er im Sommer 1952 entstanden.⁸⁷¹⁾

Dieser Vorentwurf hat die wesentlichen Merkmale des ausgeführten Baues. Der T-förmige Grundriß zeigt bereits den zum Altar hin breiter werdenden Raum. Auch die kleine Apsis und die abgerundete Stirnwand sind von Anfang an geplant. Auch eine niedrige Vorhalle ist vorhanden. Dennoch gibt es wichtige Unterschiede. Das Dach steigt nur bis zur Mitte des Querbaues an, von wo es als Satteldach steil nach hinten abfällt. Dieses Dach wird in einer Variante (Blatt 7) im Langhaus durch dünne Pfeiler gestützt, die parallel zu den Langhauswänden stehen. In einer anderen Variante sind lediglich 2 Stützen seitlich des Altares. Es gibt keine offene "Vierung". Nur die Querarme und die Eingangswand sind geöffnet, und zwar durch senkrechte Stege unterteilt. Auch der Vorbau, dessen Dach zum Hauptbau ansteigt, ist am Eingang in ganzer Breite geöffnet. Die Langhauswände haben kleine Rundbogenfenster, die in der oberen Zone zu Dreiecken zusammengruppiert sind und in der unteren Zone in einer Reihe liegen. Der Turm besteht aus zwei sich gegenüberliegenden parallelen schmalen hohen Wänden, zwischen denen die Glocken eingehängt sind. Dieser Entwurf legt sich auf keine genaue Richtung fest. Drei Grundrißvarianten zeigen jeweils verschiedene Richtungslagen der Kirche.

Am 19.8.1952 wird ein Entwurf gezeichnet, der die Variante mit den Pfeilern am Altar wieder aufnimmt.

Am 27.8.1952 gibt es neben diesem Entwurf eine Variante, die das endgültige Dach zeigt mit der nach oben gezogenen Apsis, die endgültigen Öffnungen im Langhaus und das sogenannte Paradies am Eingang. Dieses entspricht dem

heutigen Vorraum, hat aber in der Mitte nicht den Taufplatz sondern ist eine Art Atrium mit ungedeckter Mitte. Erst später, 1960, wurde das Paradies ganz geschlossen und eine Taufstelle eingerichtet.

Für den Turm hatte Schwarz einen zierlichen Glockenständer auf zwei Stützwänden vorgesehen.

30

08
214

Frankfurt/Main

St. Michael

Pfarrkirche

1953

Mitarbeiter: Maria Schwarz

Bauherr:Gemeinde St. Michael

Bauleitung: Josef Meckel

Baubeginn (Grundstein): August 1953

Weihe: 24.10.1954

Ausstattung: Metallschild in der Apsis mit Darstellung

des Hl. Michael von Knappe, und gegenüber ein Auf-
erstandener Christus von Knappe, Glasfenster der
Krypta von Meistermann (Schöpfung), Bettler von Ma-
taré, liturgische Ausstattung Maria Schwarz. Madon-
na von Gertrud Scherer, Kreuzweg von Hans Joachim
Pick, Kreuz über dem Hochaltar von Mataré, Türgrif-
fe der Eingangsportale von Ewald Mataré

Maße: Länge 50 m, Breite 17 m (breiteste Stelle), Höhe
15 m

Kosten: 560.000.- DM

Pläne: Wettbewerbspläne M 1:200, Ausführungspläne

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Erläuterungsbericht zum Wettbewerb,
ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 208-223

R. Schwarz, Einige Bemerkungen zu St. Michael in Frankfurt, in: Das Münster 8, 1955, S. 245-248 - Alfons Kirchgässner, Die St. Michaelskirche von R. Schwarz in Frankfurt am Main, ebd. S. 249 f. - Anton Henze, R. Schwarz und das Gotteshaus der neuen Architektur 1957, S. 34 - G. E. Kidder Smith, Neuer Kirchenbau in Europa, 1964, S. 160 f.

Beschreibung

Die Kirche ist ein langgezogenes Oval mit zwei Konchen, die nicht rechtwinklig zur Apsis stehen, sondern etwas in ihre Richtung verschoben sind. Der Altar befindet sich im Norden. Im Süden, wo der Taufstein steht, sind zwei Haupteingänge mit abgerundeten, niedrigen Vorbauten. Die hohen Backsteinwände des Baues werden von Betonstrebebepfeilern gehalten, die am Außenbau hervortreten und sich nach oben verzüngen. Im Innern erscheinen sie als dunkelgrün lasierte senkrechte Streifen, während die Füllwände weiß verputzt sind. Unter der flachen Decke ist ein Fensterband. Nur die Chorapsiswand einschließlich der seitlich sich anschließenden Wandstreifen der Konchen und die Eingangswand sind bis zur Decke geschlossen. Die Decke wird von sich kreuzenden, sichtbaren Bindern getragen. Unter dem Altarbezirk ist eine Krypta, in deren Zentrum vier runde Pfeiler einen Altar umstehen. Die Kirche hat einen runden Turm, der nicht von Schwarz stammt. Mit Einverständnis von Schwarz plante ihn Karl Wimmenauer.

Baugeschichte

Anfang 1953 gewann Schwarz den Wettbewerb für St. Michael. Sein Entwurf entspricht genau dem ausgeführten. In einer Variante (Blatt 1, 3, 5) sollte statt der Ske-

lettbauweise eine Schwergewichtsmauer aus Bruchstein gebaut werden. Sie war die von Schwarz bevorzugte,⁸⁷²⁾ konnte aber aus geländetechnischen und finanziellen Gründen nicht verwirklicht werden. Dieselbe Variante sah auch statt des Fensterbandes eine Decke aus Prismenglas vor. Der Turm besteht aus vier Pfeilern, zwischen denen eine Spiraltreppe ist.

31

36 Bottrop
246 Heilig Kreuz
Pfarrkirche
1953

Mitarbeiter: Josef Bernard

Bauherr: Kirchenvorstand von Hl. Kreuz (Pfarrer Eilert)

Bauleitung: Heinrich Lüssem, Statik: Heinz Niewerth

Baubeginn (Grundstein): Ende September 1955

Weihe: 7. Juli 1957

Ausstattung: Büro Schwarz, Fassadenfenster: Georg Meistermann

Maße: Länge 38,4 m, Breite der Eingangsfassade 23 m,
Höhe 17,3 m

Kosten: 394.575.- DM

Pläne: Entwurf vom April 1953, Entwurf vom Mai 1953, Entwurf vom Juni 1953, vom Oktober 1953
Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungsbericht vom 25.6.1953 zum Vorentwurf, ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 235-246 - G.E. Kidder
Smith Neuer Kirchenbau in Europa, S. 172 ff.

Beschreibung

Über einem parabelförmigen Grundriß erhebt sich eine hohe Backsteinwand, die durch Stahlbetonstützen gehalten wird. Die Stützen bilden im Innern schmale, im Mauerwerk etwas eingetiefte Streifen, außen treten sie als Strebe-pfeiler aus der Wand. Innen wie außen ist die Wand unverputzt. Der helle Beton der Streben und Träger setzt sich farblich stark gegen den Backstein ab. Im südlich gelegenen Scheitel der Parabel befindet sich der Altar. Darüber ist die flache Decke des Baues hochgeplappt. Prismenglas, das sich genau der Parabelform angleicht, schließt die so entstandene Öffnung. In der Mitte der Glaszone ist die figürliche Darstellung des Auges Gottes.

Der Raum wird im Norden an einer beliebig erscheinenden Stelle der Parabel von einer Glaswand gerade geschlossen. Die Backsteinwand endet erst dahinter, so daß die Unbegrenztheit der offenen Parabel veranschaulicht wird. Die Glaswand wird von einem Betongerüst, dessen Muster von Dreiecken ausgeht, gehalten. Das von Meistermann entworfene Glasfenster zeigt eine große Spirale. Auf der Innenseite paßt sich die Sängereмпore dem Muster des Fassadengerüsts an.

Auf dem Vorplatz steht seitlich ein quadratischer Turm schräg zum Bau. Eine Kapelle und Nebenräumlichkeiten sind westlich des Altarbezirkes angebaut. Auch an diesem Bau treten die Beichtnischen ein wenig nach außen.⁸⁷³⁾

Baugeschichte und Pläne

Im Februar 1953 wurde Schwarz vom Pfarrer Eilert aus Bottrop gebeten, einen Entwurf für den Neubau der Hl. Kreuzkirche zu machen. Schon im Oktober 1952 hatte er Schwarz um die Teilnahme an einem Wettbewerb für eine Elisabethkirche in Bottrop gebeten. Diese fiel anfang des Jahres 1953 in die Zuständigkeit eines anderen Pfar-

rers und Eilert bekam die neue Pfarrei Hl.-Kreuz. Pläne für die Elisabethkirche scheinen nicht angefertigt worden zu sein.

Auf Wunsch des Pfarrers sollte Schwarz seine Idee vom "Heiligen Wurf", die er in seinem Buch "Vom Bau der Kirche"⁸⁷⁴⁾ entwickelt hatte, verwirklichen. Schwarz wählte die dort vorgebildete Form der Parabel als Grundriß. Der erste Vorschlag vom April 1953 sieht schon im wesentlichen wie der ausgeführte Bau aus. Die Mauer ist auch über dem Altar geschlossen. Das Licht fällt durch die hochgeklappte Decke. Das Fenstergerüst an der Fassade ist aus senkrechten und waagerechten Sprossen gebildet mit diagonalen Verbindungsstäben. Der Eingang tritt aus der Mitte der Fassade heraus und bildet zusammen mit der dahinterliegenden Sängereмпore einen Bauteil auf vier Stützen. Die Beichtnischen treten nicht nach außen. Hinter dem Chor steht ein schmaler Turm aus zwei nach oben sich verjüngenden Stützen. Die Strebepfeiler fehlen.

Gegen diesen Entwurf hatte der Pfarrer folgende Einwände: Er wollte die Parabel etwas kürzer und breiter, den Altar höher, einen Marienaltar, Heiligenaltäre, bessere Akustik von der Empore her. Das Taufbecken, das von Schwarz in die Mitte des Eingangsraumes gesetzt worden war, sollte besser abgegrenzt werden, da sonst die Taufschale als Weihwasserbecken benützt würde. Auch das im Süden aufgehöhte Dach gefiel nicht.⁸⁷⁵⁾ Im Mai 1953 wurde das Dach über dem Chor hoch hinaufgezogen, so daß ein Glockenturm entstand.

Im Juni 1953 kehrte man zum ursprünglichen Dach zurück. Hinter dem Chor wurde ein breiter, aus vier radial zur Rundung gestellten schmalen Stützen gebildeter Glockenturm geplant. Auch die Fassade erhielt ein neues Muster mit Kreisen, das aber nicht endgültig gemeint war. Schwarz wollte, daß ein begabter Glasmaler volle Freiheit haben sollte.⁸⁷⁶⁾

Dem Bischöflichen Generalvikariat gefiel der Turm nicht. Man vermißte einen Seitenaltar und wollte noch einen dritten Beichtstuhl haben.⁸⁷⁷⁾

Im Oktober 1953 erscheinen die Strebebfeiler; die Beichtnischen treten rechteckig nach außen. Für die Glockenaufhängung sind zwei Varianten vorgeschlagen: a) neun gleichgroße Glocken hängen in ganzer Breite über der Fassade, b) ein hoher sechseckiger Turm, gestützt von 6 sich nach oben verjüngenden Strebebfeilern, steht frei seitlich von der Fassade. Der Bischöflichen Behörde gefiel der Turm nicht. Man wollte lieber entweder den alten hinter dem Chor oder die Glocken über der Fassade. Obwohl am 16.3.1954 das Baugesuch eingereicht wurde, konnte mit dem Bau aus finanziellen Gründen erst ein Jahr später begonnen werden.⁸⁷⁸⁾

Am 4.2.1955 fiel das Oberlicht der Decke über dem Altar weg, statt dessen die heutige Fensterform.⁸⁷⁹⁾

Noch am 30.6.1955 ist nicht entschieden, wohin der Turm soll. Am 15.3.1957 wurden die Arbeiten am Turm begonnen.

32

Essen-Rüttenscheid

St. Andreas

Pfarrkirche

1954

Mitarbeiter: Karl Wimmenauer

Bauherr: Kirchengemeinde St. Andreas

Baubeginn: nach 22.3.1956

Weihe: 8.9.1957

Ausstattung: Büro Schwarz

Pläne: 3 Blatt Vorentwurf (wohl 1954) im M 1:200

Entwurf von Januar 1955 M 1:200

Skizzen, Zeichnungen, unbeschriftet

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Erläuterungsbericht zum Entwurf
vom Januar 1955 (dat. 2.2.55)

Pfarrarchiv St. Andreas, Essen

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 254-261 - St. Andreas
Essen-Rüttenscheid 1908 - 1968, Hrsg. Pfarramt St.
Andreas, Wiesbaden 1968

Beschreibung

Die Kirche ist kreuzförmig, alle Abschlüsse sind gerundet. Sie ist genordet. Das Hauptschiff verbreitert sich ein wenig nach Süden. Der Altar steht in der Vierung. Dahinter, in der Nordapsis, ist die Taufstelle. Der hohe Backsteinbau, der innen wie außen unverputzt und flach gedeckt ist, ist nur an den Vierungsecken geöffnet. Dort ermöglicht ein Betonträgergerüst große, quadratisch unterteilte Glasflächen in ganzer Wandhöhe. Die Decke über der Vierung wird durch ein Vierungskreuz aus Beton getragen. Die Eingänge zur Kirche erfolgen über verschiedene Ebenen, da das Gelände stark abschüssig ist. Der Haupteingang im Süden führt zunächst in die runde Krypta. Von dort steigt eine zweiarmige Treppe zum Hauptraum. Im Süden ist auch der quadratische Turm, der etwas Abstand vom Bau hat, aber ihm durch einen niederen Verbindungsraum angeschlossen ist. Er überragt die Höhe der Kirche nur um den kubischen offenen Betonaufbau für die Glocken.

Baugeschichte und Pläne

Das wenige Material in den Archiven ergibt nur ein sehr ungenaues und lückenhaftes Bild der Baugeschichte.

Die Kirche ersetzt eine im Krieg zerstörte, neugotische von 1908.

Am 31.7.1953 wird seitens der kirchlichen Behörde die Genehmigung zu Vorentwürfen von drei Essener Architekten erteilt.

Am 9.6.1954 wird R. Schwarz laut Protokoll des Kirchenvorstandes der Auftrag zum Vorentwurf gegeben. Im Archiv Schwarz fanden sich 3 Blatt Entwürfe, die, obwohl undatiert, wohl zum Vorentwurf gehören. Sie sind im Maßstab 1:200 gezeichnet, sind 3 verschiedene Vorschläge, die sich vom ausgeführten Bau unterscheiden, und sie müssen noch 1954 entworfen worden sein, denn im Januar 1955 entstand bereits der Grundriß des endgültigen Entwurfs.

Allen dreien ist gemeinsam, daß sie wie in der Ausführung genordnet sind, daß der Eingang über eine Krypta im Süden erfolgt und daß sie in ganzer Wandhöhe geöffnete Fensterflächen haben. Unterschiedlich sind die Grundrisse und die Aufteilung der geöffneten Wandfelder.

63-65

a) Ein Entwurf basiert auf rechteckigem Grundriß. Die Wandfelder sind im Langhaus zweimal in gleichem Abstand unterbrochen, in den Stirnwänden einmal in der Mitte, so daß der Raum von allen Seiten gleichmäßig belichtet würde. Die flache Decke wird von 8 dünnen quadratischen Pfeilern gestützt. Vier davon markieren den quadratischen Altarbezirk. Der Altar steht so weit vor der Rückwand, daß dazwischen Sitzbänke angeordnet werden können. Von allen vier Seiten des Altares aus kann zelebriert werden. An der gegenüberliegenden Südwand steht frei im Raum eine Orgel- und Sängereмпore.

66-68

b) Ein zweiter Entwurf geht von einem kreuzförmigen Grundriß aus. Auch hier wechseln in gleichmäßigem Rhythmus offene und geschlossene Wandfelder ab, wobei aber die Altarrückwand geschlossen bleibt. Dünne runde Pfeiler helfen seitlich und vor allem an der Vierung die Decke zu tragen. Der Altar steht in der Vierung, dahinter ist freier, ungenutzter Raum. Eine Orgelempore ist nicht vorgesehen.

69-71

c) Ein dritter Entwurf auf kreuzförmigem Grundriß erinnert bereits an den ausgeführten Bau. Es sollten sich später nur die geraden Abschlüsse runden. Die Anordnung der

Fensterfelder an der Vierung, der Standort des Altares und der Eingang über der Krypta wurden später beibehalten.

Im Januar 1955 wurde ein Entwurf im Maßstab 1:200 gezeichnet, der bereits weitgehend dem ausgeführten Bau entspricht. Nur unbedeutende Details wurden später verändert: Fenstersprossen, Bestuhlung, Altarstelle, Nebengebäude. Er scheint ein Vorentwurf zur Vorlage an die kirchliche Behörde zu sein, denn das Baugesuch an den Staat hätte im Maßstab 1:100 eingereicht werden müssen. Die staatliche Baugenehmigung wurde am 22.3.1956 erteilt.

33

Essen-Bedingrade

St.Franziskus

Pfarrkirche

1954

Mitarbeiter: Helmut Gutmann, Maria Schwarz

Bauherr: Kirchengemeinde St.Franziskus (Pfarrer Hülten-
schmidt)

Bauleitung: Büro Schwarz (Bröker)

Baubeginn (Grundstein): 5.8.1956

Weihe: 6.10.1957

Ausstattung: Büro Schwarz

Maße: Länge 40,50 m, Breite 12,40 m, Höhe 7,50 m;

Querschiff: 24,6 x 12,4 m

Kosten: 430.230.52 DM,⁸⁸⁰⁾ Innenausstattung: 49.120.- DM

Pläne: Unbeschriftete Zeichnungen, sowohl Originalskizzen von Schwarz als auch Pläne aus verschiedenen Zeiten, Vorentwurf M 1:200 undatiert (22.11.1954), Entwurf vom 9.3.1956, M 1:100, Baugesuch vom 5.4.56, Ausführungspläne
Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz, Erläuterungsbericht
zum Vorentwurf vom 22.11.1954, Baubeschreibung zum
Baugesuch vom 11.4.1956, ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 262-269

Beschreibung

Der Bau ist T-förmig angelegt und nach Norden gerichtet. Drei Seiten des Querbaues sowie eine Vorhalle im Süden haben geschlossene Backsteinwände. Das Langhaus und die anschließende Querhauswand sind geöffnet: zwischen Betonstützen ist ein Betongitterwerk mit Glasfüllung. Das Muster des Gitters zeigt gereiht je zwei breitere und schmalere Öffnungen, horizontal und vertikal alternierend. Die zwei Stützen in den Winkeln zum Querbau sind verstärkt und werden an der Decke durch einen dreiarmligen Betonträger mit einer weiteren Betonstütze in der Wand hinter dem Altar verbunden. Diese Stütze ist auch nach außen sichtbar, wo sie über das Dach der Kirche ragt. Der Bau ist flach gedeckt, wobei im Innern rechteckige Deckenfelder an das Gitterwerk der Wände erinnern. Seitlich des Eingangs im Süden steht ein geschlossener quadratischer Turm aus Backstein.

Baugeschichte und Pläne

Schwarz wurde der Pfarrei vom Dechanten Gicker in Köln-Kalk empfohlen.⁸⁸¹⁾ Für die Vorplanungen fuhr Schwarz nach Assisi, um sich "da einmal in die franziskanische Wirklichkeit zu vertiefen".⁸⁸²⁾ Anfang Juni 1954 sind erste Skizzen fertig. Sie schlagen eine T-förmige Kirche oder einen längsrechteckigen Saal vor.⁸⁸³⁾ Unbeschriftete Skizzen im Archiv Maria Schwarz zeigen einen längsrechteckigen Saal und einen T-förmigen Grundriß und könnten daher aus dieser Zeit stammen. Sie sahen Öffnungen nach allen Seiten vor. Der Pfarrer entschied sich für die T-

Form.⁸⁸⁴⁾ Ein besonderes Problem für den Bau war der Standort über einem Bergbaugebiet. Bergsenkungen mußten berücksichtigt werden.⁸⁸⁵⁾ Im August erhielt Schwarz den offiziellen Auftrag zu einem Vorentwurf.

Vorentwurf

Über einem T-förmigen Grundriß erhebt sich eine hohe Kirche.⁸⁸⁶⁾ Maße und Proportionen richten sich streng nach einer Quadratur. Das Langhaus hat 2 Joche, die Querhausarme und der Altarbezirk entsprechen je einem Jochquadrat. Alle Joche sind kreuzrippengewölbt.⁸⁸⁷⁾ Jedes Joch hat, außer hinter dem Altar, eine wandhohe, rechteckige Öffnung mit senkrechten und diagonalen Sprossen. Die Tragepfeiler erscheinen am Außenbau als Streben. Der Eingang erfolgt über einen niederen kleinen Vorbau an der Langhausfassade.

Als Baumaterial ist gebrannter Ton vorgesehen.⁸⁸⁸⁾ Ebenfalls von Anfang an gab es die Überlegung, die Wände geschlossen zu halten und nur oben im Schildbogen zu öffnen.⁸⁸⁹⁾ Auch die Länge der Kirche differierte zwischen 2, 3 und 4 Jochen.⁸⁹⁰⁾ Eine Zeitlang hielt man an der geschlossenen Wand fest, aus statischen Gründen.⁸⁹¹⁾

Am 5.3.1956 lag ein neuer Entwurf vor. Aus Kostensparnis wurde die Konstruktion mit Quadratur und Wölbung aufgegeben. Der neue Entwurf hat ein 4-Joch-Langhaus, getragen von Betonstützen, mit einem einjochigen Vorraum. Die Querhausarme haben jeweils 2 Joche, der Altarbezirk weitere 2 Joche. Die Wände sind bis auf ein Fensterband unterhalb der flachen Decke geschlossen. Erstmals ist auch ein quadratischer geschlossener Turm geplant.

In einer Variante vom 9.3.1956 sind das Querhaus und der Vorraum wie beim ausgeführten Bau geschlossen und das Langhaus sowie die daran anschließende Seite des Querbaues ganz geöffnet. Das Muster der Öffnungen zeigt hier gleichmäßige Reihungen von Kreisen.

Am 5.4.1956 (Baugesuch) wird das Querhaus um 2 Joche reduziert. Am 7.4.1956 wird das bisherige Andreaskreuz über dem Altar ersetzt durch den dreiarmligen Träger des ausgeführten Baues.⁸⁹²⁾

Spätere Veränderungen

Die Pfarrei hat nach Fertigstellung der Kirche die den Raum umziehenden frei herabhängenden Lampen entfernt, was zum heutigen Eindruck der Kahlheit entscheidend beiträgt.

34

S277
-284 Saarbrücken
 Maria Königin
 Pfarrkirche
 1954

Mitarbeiter: Hubert Friedl und Maria Schwarz

Bauherr: Kirchengemeinde Maria Königin (Pfarrer A. Rein-
stadler)

Bauleitung: Albert Diez, Statik: Albert Friedmann

Baubeginn (Grundstein): 31.5.1956, Richtfest 2.7.1957

Weihe: 31.5.1959 Konsekration: 30.5.1965

Ausstattung: Büro Schwarz, Fenster von Wilhelm Buschulte

Pläne: Wettbewerbspläne vom Oktober 1954, M 1:200 - Änderungs-
skizzen A und B, ohne Datum, M 1:200 - Ent-
wurf vom 13.5.1955, M 1:200 - Entwurf vom 16.6.1955,
M 1:100 - Ausführungsentwurf

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungsbe-
richt zum Wettbewerb vom 9.10.1954, Gutachten des
Preisgerichts, Bauanfrage vom 14.5.1955, Erläuterung
zum Baugesuch ohne Datum

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 276-284 - G.E. Kidder
Smith, Neuer Kirchenbau in Europa, 1964, S. 176 ff.

Beschreibung

Der Grundriß ergibt sich aus zwei sich kreuzenden Ellipsen. Im Schnittpunkt steht der Altar. Die Kirche ist nach Nordosten gerichtet. Die Vierung wird von vier Pfeilern gebildet, die an der Decke mit einem Vierungskreuz verbunden sind. Von der Vierung aus steigen die Wände allmählich in einem weiten Schwung nach außen an. So entsteht der Eindruck fliehender aufgebrochener Wände. Schwarz's Absicht, eine "mystische Rose" zu bauen, ist anschaulich verwirklicht.⁸⁹³⁾ In die offenen Teile sind Glasfenster eingelassen. Senkrechte Sprossen stützen sie. Die gemauerten Teile sind aus unverputztem roten Sandstein. Die flache Decke besteht aus schmalen Holzbrettern, die die Richtungen der Ellipsen wiederholen. Die Hanglage der Kirche ermöglichte, wie bei St. Andreas in Essen, den Eingang zunächst in die Krypta, die sich im Südwesten befindet. In einem Zwischengeschoß trifft man auf die Taufstelle und erreicht dann die Kirche. Die Nebengebäude, die sich im Nordwesten an den Querbau anschließen, bilden einen rechten Winkel, in dem ein runder niedriger Turm steht.

Baugeschichte und Pläne

Im Februar 1954 wurde Schwarz gebeten, sich an einem Wettbewerb für eine Marienkirche in Saarbrücken zu beteiligen.⁸⁹⁴⁾ Die anderen aufgeforderten Architekten waren: Albert Dietz (Saarbrücken), Hermann Baur, Emil Steffann, Hans-Jakob Lill.

Am 9.10.1954 sind die Entwürfe fertig: Es sind zwei Vorschläge unter dem Motto "Kelch", die sich sehr ähneln und deren Details austauschbar sind.⁸⁹⁵⁾

Kelch_A ist die Grundlage des später ausgeführten Baues. Der Entwurf unterscheidet sich nur dadurch, daß die Vierungspfeiler gleichzeitig Glockenständer sind, und daß die Nebengebäude eine andere Lage haben. Eine Varian-

te von A schlägt verputztes Backsteinmauerwerk vor und einen schlanken, stengelförmigen Glockenständer.

Kelch B unterscheidet sich vor allem im Grundriß von A. Die Konchen sind gegeneinander mehr abgeschnürt und ordnen sich kleeblattförmig aneinander. Die Nebengebäude variieren in Zuordnung und Lage.⁸⁹⁶⁾

Das Preisgericht empfahl den Entwurf von Schwarz, aber die Diözesanbaukommission hatte folgende Bedenken:

- 1.) Die Mittelkonche wird mit einer Schola zu wenig ausgenützt.
- 2.) Stellung der Kanzel ist unklar.
- 3.) Die Zugänge zur Krypta und Kirche sind "verzwängt" und nebensächlich.
- 4.) Die Glockenhängung ist aus akustischen und praktischen Gründen verfehlt.
- 5.) Die städtebauliche Konzeption muß neu erarbeitet werden, mehr auf ein Gemeindezentrum hin⁸⁹⁷⁾

Schwarz meinte, daß ein "gewisser Überschuß an Raum" zu einer Kirche durchaus passe.⁸⁹⁸⁾ Die übrigen Änderungswünsche wollte er berücksichtigen.⁸⁹⁹⁾

Es wurden Änderungsskizzen angefertigt mit neuen Kryptagrundrissen und Treppenaufgängen. In der Mittelkonche, die in einer Variante "B" etwas verkürzt ist, sollte außer der Schola noch die Taufstelle untergebracht werden. Die Glocken über den Vierungspfeilern fielen weg.

Ein Entwurf vom 13.5.1955 zeigt die Taufstelle wie in der Ausführung in einem Zwischengeschoß bei der Krypta. Die Nebengebäude sind rechteckig so an die Kirche angeschlossen, daß ein Hof mit einem Kreuzgang entsteht. Ein rechteckiger Turm ist in die nördliche Ecke zwischen die Nebengebäude gesetzt.

Am 16.6.1955 wird ein neuer Entwurf gezeichnet mit einem quadratischen Turm zur Platzgewinnung für einen weiteren kleinen Nebenraum. Über dem Turm steht eine Ma-

rienstatue und über den Vierungspfeilern der Kirche sind Engel eingezeichnet. Bezüglich der Stellung des Turmes am oberen Hang als auch wegen seiner quadratischen Form, kamen Einwände vom Generalvikariat. Man schlug einen runden Turm vor.⁹⁰⁰⁾ Auch später blieb der Turm weiter ein Problem.⁹⁰¹⁾

Am 24.11.1955 wurde der endgültige runde Turm gezeichnet. Wegen Kostenersparnis wurde die Kirche etwas verkleinert. Schwarz empfand sie jetzt zarter. Die Vierung wurde dadurch von einem Quadrat zu einem Trapez, das aber nicht wahrgenommen wird.⁹⁰²⁾

Sehr bald schlug Schwarz Meistermann für Glasfenster vor, die einen Flammenregen darstellen sollten.⁹⁰³⁾ Nachdem der Pfarrer Meistermann ablehnte, wurde ein Wettbewerb unter Glasmalern ausgeschrieben. Schwarz sollte bei der Entscheidung möglichst ausgeschaltet werden, was er aber nicht zuließ. Schwarz empfahl schließlich Wilhelm Buschulte.

35

73 Oberhausen
70 Zur Heiligen Familie
275 Pfarrkirche

1955

Mitarbeiter: Josef Bernard und Hubert Herrmann

Bauherr: St. Marien (Pfarrer Mühlenbeck)

Bauleitung: Architekt Theo Scholten

Baubeginn (Grundstein): 27.10.1957, Richtfest 21.4.1958

Weihe: 13.12.1958

Ausstattung: Glasfenster von Wilhelm Buschulte

Maße: Länge und Breite: 23,62 x 23,63 m, Höhe: 10,80m

Vorkirche: 24,15 x 7,05 m, Höhe 2,79 m

Pläne: 1. Plan (5 Blatt) M 1:200 vom 25.1.1956
2. Plan M 1:100 vom März 1957
Planänderung M 1:100 vom Mai 1957
Ausführungspläne
Archiv Maria Schwarz, Köln und Pfarrarchiv Hl.
Familie in Oberhausen (in Oberhausen nur 1. Plan)
Schriftliche Quellen: Erläuterungsbericht vom 28.1.1956,
Pfarrchronik
Archiv der Pfarrei Hl. Familie Oberhausen
Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 269 - 276

Beschreibung

S270 Die Kirche erhebt sich über einem quadratischen
-275 Grundriß. Der Altar steht in der Mitte. Die Bänke umste-
hen den Altar an drei Seiten, die vierte ist leer. In
der unteren Zone sind geschlossene unverputzte Backstein-
wände. In der oberen, größeren Zone sind quadratische
Felder, in die rechteckig farbig verglaste Öffnungen senk-
recht und waagrecht alternierend eingesetzt sind. Den
Altarbezirk grenzen vier dünne, runde, in der Mitte an-
schwellende Betonpfeiler ein. Sie unterstützen kräftig
herausragende Träger der flachen Decke, die von den Ecken
des Raumes zur Mitte reichen, und außerdem vier den Altar-
bezirk eingrenzende Deckenträger. Schmale, parallel abge-
teilte Deckenfelder sind ebenfalls zur Mitte gerichtet.

Der Eingang zum Kirchenraum erfolgt über einen um-
mauerten Vorhof und eine niedrige Kapelle. Der Altar der
Kapelle steht in einer Öffnung zum Hauptraum, so daß die
Gläubigen gleichzeitig direkt auf den Hauptaltar sehen,
d.h. auf das dort aufgestellte Allerheiligste.

Baugeschichte und Pläne

Da sich fast kein schriftliches Material zur Bauges-
chichte finden konnte, stützt sich das folgende auf den

knappen Bericht in der Pfarrchronik und auf die ebenfalls unvollständig erhaltenen Pläne. Am 19. Juni 1955 wurde Schwarz vom Kirchenvorstand St. Marien in Oberhausen beauftragt, eine Kirche mit Pfarrhaus zu planen.

Im Januar 1956 legte Schwarz den 1. Plan vor. Aus dem Erläuterungsbericht geht hervor, daß die Gemeinde den Wunsch hatte, eng um den Altar geschart zu sein. Das führte zum quadratischen Raum, der ringsum bis auf ein "Lichtband"⁹⁰⁴⁾ unter der Decke ganz geschlossen ist. Der Altar steht im Südosten vor der Wand. Bemerkenswert ist die der Kirche vorgelegte kreuzgangartige Anordnung der Werktagsskapelle der Nebenräume und des Pfarrhauses um einen Innenhof. Auch fällt die Geschlossenheit des Gesamtkomplexes auf. Schwarz verband damit die Geschlossenheit der Hl.Familie. Der in diesem Plan noch ange-deutete Turm wurde später weggelassen.

Dieser Plan wurde noch im Januar vom Kirchenvorstand genehmigt (18.1.1956). Die Bauerlaubnis vom Generalvikariat ließ ein Jahr auf sich warten. Über die Gründe der Verzögerung ist nichts bekannt. Vier Tage, nachdem sie erfolgt war (4.1.1957, legt Schwarz den 2. Plan vor (am 8.1.1957).

Zwei wesentliche Veränderungen gegenüber dem 1.Plan sind erfolgt:

- 1.) Die mächtige Geschlossenheit ist etwas aufgelockert worden, dadurch daß sich die Kirche über einer niedrigeren Mauer deutlicher heraushebt. Durch den nun bedeutenden Anteil der Fensterflächen ist sie auch wesentlich heller geworden.
- 2.) Die Kirche ist ein Zentralraum geworden mit dem Altar in der Mitte, eine für Schwarz einmalige Konzeption.

Die Nebenräume und Gebäude sind in einem größeren Abstand zueinander angeordnet, der "Kreuzgang" aufgegeben, neue Innenhöfe hinzugekommen.

Damit sieht die Kirche im wesentlichen aus wie der ausgeführte Bau. Im Mai 1957 mußte die Höhe der Kirche aus finanziellen Gründen reduziert werden.

36

Essen-Frohnhausen

St. Antonius

Pfarrkirche

1956

Mitarbeiter: Helmut Gutmann, Günther Kleinjohann, Maria Schwarz

Bauherr: Pfarrei St. Antonius (Pfarrer Wilhelm, später Pfarrer Herzog)

Bauleitung: Helmut Gutmann (Büro Schwarz)

Baubeginn (Grundstein): 16.11.1958

Weihe: 31.10.1959

Ausstattung: Glasfenster Meisterklasse von Meistermann in Düsseldorf, allgemeine Ausstattung Büro Schwarz . (Maria Schwarz), Altarkreuz von Fritz Breucher

Maße: Länge innen 32,50 m, Breite innen 32,0 m, Höhe innen 16,50 - 15,75 m, Länge außen 33,50 m, Breite außen 33,0 m, Höhe außen 16,75 - 16,0 m

Kosten: 825,100.31 DM⁹⁰⁵⁾

Pläne: Wettbewerbspläne o.D. (1956) Archiv Maria Schwarz, Grundriß vom 30. 11.1956 im Pfarrarchiv St Antonius Plan vom 12.12.1957, M 1:100, Archiv Maria Schwarz

Schriftliche Quellen: Erläuterungsbericht zum Wettbewerb, Archiv Maria Schwarz.

Korrespondenz und Pfarrchronik Pfarrarchiv St. Antonius in Essen

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 286 - 296

Beschreibung

Die Kirche bildet im Grundriß ein genaues Quadrat. Daraus erhebt sich ein hoher T-förmiger Hauptraum mit das Quadrat ergänzenden niedrigen Seitenschiffen. Diese sind zum Hauptraum offen. An den Ecken von Lang- und Querhaus stützen zwei Betonpfeiler die hohen Wände. Alle Wände sind aus einem Betonraster mit quadratischen Feldern gebildet. Die Felder sind teilweise und unregelmäßig verglast, überwiegend aber mit Backstein ausgefüllt. Die Seitenschiffe erhalten ihr Licht von einzelnen Öffnungen in der Decke. An der flachen Decke bilden parallele Deckenbinder rechteckige Felder. Über dem Altarbezirk verbinden sich in einem quadratischen Feld diagonale und quer und längs verlaufende Träger. Die Eingänge zur Kirche erfolgen über die Seitenschiffe. Die Kirche besitzt keinen Glockenturm.⁹⁰⁶⁾

Baugeschichte und Pläne

Anstelle einer im Krieg zerstörten neugotischen Kirche von 1882, von der nur der Turm erhalten blieb, sollte eine neue Kirche erbaut werden. Die Pfarrei schrieb dafür einen Wettbewerb aus, Einreichtermin 1.10.1956. Beteiligt waren Fritz Schaller, Eberhard Michael Kleffner und Schwarz. Die Wettbewerbsaufgabe wurde den Teilnehmern mündlich mitgeteilt. Eine der Bedingungen war, daß der alte Turm erhalten bleiben sollte.⁹⁰⁷⁾ Schwarz reichte drei Entwürfe ein unter der Nr. 12345.

Entwurf "T"

Ein hoher T-förmiger Sakralraum öffnet sich seitlich zu niedrigen Seitenschiffen, die den Grundriß zu einem Trapez erweitern. D.h. der Kirchenraum verbreitert sich in Richtung zur Altarrückwand im Westen. Die zu den Seitenschiffen gelegenen und geöffneten Wände des Querhauses verlaufen ebenfalls schräg. Die Seitenschiffe erhalten ihr Licht von kleinen Glaskuppeln in der Decke. Der

Hauptraum hat drei waagerechte Reihen Fensteröffnungen. Die Öffnungen haben längliche Trapezform, so daß die Rahmen eine spitze Zackenreihe ergeben. Die Altarrückwand und die Stirnseiten des Querbaues sowie eine Vorhalle im Osten haben geschlossene Wände. Die Eingänge erfolgen über die Nebenschiffe. Der neugotische Turm steht frei auf dem Kirchhofplatz hinter der Altarrückwand.

74

Entwurf "Saal"

Es ist ein breitgelagerter rechteckiger Saal mit einer Apsis im Süden. Die Wände sind bis auf einen "Lichtkranz"⁹⁰⁸⁾ unter der Decke geschlossen. Die Betonträger der Wand sind innen wie außen sichtbar. Das Fensterband zeigt ein enges Rautenmuster. In die Kirche führen zwei Eingänge: einer beim Turm und einer über einen kleinen Vorbau an der östlichen Nordseite. Eine Variante zeigt einen reduzierten Saal. Die Apsis ist ganz geschlossen. Die offene Zone weist ein Kreuzmuster in kleinen quadratischen Feldern auf. Der Vorbau im Norden ist vergrößert.

Entwurf "Basilika"

Ein längsgerichteter, rechteckiger, hoher Saal mit dem Altar im Süden wird von einem niederen umlaufenden, seitenschiffartigen Raumteil umgeben. Dieser ist zum Hauptraum geöffnet, ausgenommen an der Altarrückwand. Die Wände des Langhauses werden von dünnen quadratischen Betonpfeilern gestützt. Wie beim Entwurf "Saal" ist eine Lichtzone unterhalb der Decke. Das Gittermuster zeigt rechteckige Felder, in denen sich Stäbe kreuzen. Der Umgangsraum erhält sein Licht von Glaskuppeln in der Decke. Bei einer Variante ist das Kreuzmuster der Öffnungen in drei waagerechten Reihen über die ganze Wand verteilt.

Bei allen Entwürfen ist der vom Bauherrn verlangte Kirchhof im Westen vorgesehen.

Die Jury (Schlombs, Bocklage, Schwippert, Wecker) bat Schwarz seinen Entwurf zu verkleinern, Kleffner, den seinen zu vergrößern (Sitzung 9.10.1956). In der zweiten Sitzung vom 19.12.1956 entschied man sich für Schwarz, vermutlich für den Vorentwurf "T", da hiervon im Pfarrarchiv ein Grundriß vorhanden ist, gezeichnet am 30.11.1956 und laut Maschinenschrift am oberen linken Rand am 25. Juli 1957 genehmigt. Zwischen diesem Datum und dem Ende des Jahres 1957 besteht in der Korrespondenz eine Lücke. Daher ist nicht nachzuweisen, welche Gründe zu dem neuen Entwurf vom 12.12.1957 geführt haben, der nun weitgehend dem ausgeführten Bau entspricht.

Die staatliche Baugenehmigung erfolgte erst am 22.5.1958.⁹⁰⁹⁾ Auch zu dieser Verzögerung fehlen die Begründungen.

37

Frankfurt-Ziegelhütte⁹¹⁰⁾

Notkirche (spätere Apostelnkirche)

1956

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Karl Wimmenauer (?)

Bauherr: Kirchenverband St. Bonifazius (Pfarrer Dr. Gollasch)

Pläne: Blatt 1-4, M 1:100, gez. Wi(Wimmenauer) am 14.9.56

Blatt 5-7, M 1:200, gez. Gt(Gutmann) am 25.u.26.9.56

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz vom 28.5.1956 bis 31.

Oktober 1956

Archiv Maria Schwarz

Als Notkirche sollte zunächst eine Scheune ausgebaut werden.⁹¹¹⁾ Danach plante man einen Wettbewerb für eine neue Kirche. Schwarz, dem der Auftrag für die Notkirche gegeben worden war,⁹¹²⁾ hätte auch die neue Kirche sehr gerne gebaut, konnte aber gegen das Wettbewerbsvorhaben nichts erreichen. Sein Kostenvoranschlag vom 14.9.1956 für den Ausbau der Scheune mit Pfarrhaus samt Nebenkosten von mindestens 150.265.- DM war dem Bauherrn zu hoch, und er entzog Schwarz den Auftrag am 31. Oktober 1956. Die Pläne für die Scheune sind erhalten.

Sie zeigen den Altar in der Mitte einer Längswand. Dahinter und gegenüber sollte eine gestaltete Öffnung sein. Das Fenstergitter erinnert an ein Netz.

Am 26.9.1956 ist auch ein Entwurf für einen Neubau datiert. Er ist eine offenbar freiwillige Arbeit von Schwarz. Einem längsgerichteten rechteckigen hohen Saal ist eine quadratische Kapelle vorgelagert mit dem Altar im Zentrum. Darüber ist eine Kuppel, wohl aus Glasprismen, denn die Seitenansichten zeigen kleine Öffnungen. Der Hauptsaal hat an den Längswänden quadratische Öffnungen in alternierenden Reihen. Eine Variante zeigt weniger Öffnungen. Die Schmalwände sind geschlossen. Eine weitere Variante zeigt sichtbare Betonsträger in der Wand und einen "Lichtkranz",⁹¹³⁾ d.h. ein Fensterband unterhalb der Decke, das sich um den ganzen Raum zieht. Die Haltestäbe der Fenster sind gekreuzt.

38

75

Gräveneck/Lahn

Christkönigskirche

1956

Mitarbeiter: Helmut Gutmann, Maria Schwarz

Bauherr: Gemeinde Gräveneck (Pfarrer Johannes Klein)

406

Bauleitung: Ing. Hauch

Baubeginn: Oktober 1964

Ausstattung: Büro Schwarz

Pläne: Blatt 11, 13, 14, 15 vom 11.3.1957 gez. M.S.

(Maria Schwarz) M 1:100 und Ausführungspläne

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz, ebd.

Beschreibung

Die Kirche liegt auf einer Anhöhe, am Rande des Dorfes, auf einem freien Feld. Sie ist ganz aus Bruchstein erbaut und außen wie innen unverputzt. Es handelt sich um einen in etwa rechteckigen Saal, bei dem alle Wände etwas geknickt oder gebogen sind. Auch die kleine Apsis im Osten ist näher zur Nordwand gerückt. Die Südwand besteht aus zwei Bogenreihen, wobei die oberen Bögen jeweils über den Scheiteln der unteren ansetzen. Die Zwischenflächen sind verglast.

Die Kirche ist flach gedeckt. Der Eingang führt über eine Treppe und Plattform zuerst in einen Vorraum. Über dem Portal zum Vorraum steht ein flacher Glockenständer.

Baugeschichte

Die Kirche wurde erst nach dem Tode von Schwarz gebaut und zwar nach dem von Anfang an festliegenden Plan vom 11.3.1957, der allerdings vier Bogenreihen an der Fensterseite und eine zum Altar ansteigende Decke vorsah. Es wurden zuerst die Pfarrgebäude errichtet.

Pfarrkirche

1957

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Karl Wimmenauer

Pläne: 8 Blatt Vorentwurf und Vorentwurf A vom April

1957, M 1:200, Unterschrift: R. Schwarz, nicht
eigenhändig, sondern von Maria Schwarz. Eine Per-
spektivzeichnung ist eigenhändig Dr. Schwarz un-
terschrieben.

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungs-
bericht zum Vorentwurf vom 30.4.1957, ebd.

Geschichte und Pläne

Am 23.12.1956 wurde Schwarz gebeten, einen Entwurf
für eine Pfarrkirche, Pfarrhaus, Kindergarten, Schwe-
sternhaus und Jugendheim zu machen. Außer ihm hatte man
auch Hermann Baur und Albert Dietz um Pläne gebeten.⁹¹⁴⁾

Ein Wettbewerb fand dann doch nicht statt. Schwarz wurde
um einen Vorentwurf gebeten, den er am 30.4.1957 mit ei-
ner Erläuterung einreichte. Die Pfarrei entschied sich
am 5.12.1957 für einen zweiten Entwurf von Baur.⁹¹⁵⁾

Vorentwurf

Über einem breiten rechteckigen Grundriß erhebt sich
ein T-förmiger Hauptbau mit zwei niedrigen Seitenschiffen.
Der Altar steht im Osten. Zwei Eckpfeiler am Altarbezirk
stützen die zu den Seitenschiffen geöffneten Hauptraum-
wände.

Das Langhaus hat ein Satteldach, das Querhaus und
die Seitenschiffe Pultdächer. Das Dach des Querhauses
steigt zur Altarrückwand an. Die Langhauswände sowie die
Westseite des Querbaues sind über den Seitenschiffen ver-
glast. Das Muster der Fensteröffnungen zeigt in zwei Rei-

hen übereinander verschieden breite, senkrecht unterteilte Flächen und ein sie durchschneidendes Zackenband. Die übrigen Wände sind geschlossene Bruchsteinmauern. Im Westen ist eine Empore vorgesehen. Dort ist auch der Eingang. Die Nebengebäude umschließen zusammen mit der Kirche einen Pfarrhof im Süden. Ein runder Glockenturm steht weit abseits im Westen.

Vorentwurf_A

Diesem gleichzeitig entstandenen Entwurf gab Schwarz den Vorzug.⁹¹⁶⁾ Es ist ein längsgerichteter rechteckiger Saal mit Satteldach. Vier Stützen im Innern helfen das Dach tragen und gliedern den Raum andeutungsweise in Hauptschiff und Seitenschiffe. Zur Baumaterialersparnis wurde die Form der ausgenischten Wand gefunden. Gleichmäßig reihen sich schmale, wandhohe Nischen außen und innen um den Bau. In ihnen sitzen kreisförmige Öffnungen übereinander, drei Reihen in der oberen Zone und eine weitere mit geringem Abstand darunter. An Fassade und Altarrückwand folgen die Öffnungen der oberen Zone dem Verlauf des Daches.

Auch hier steht der Altar im Osten. Eine kleine angebaute Kapelle mit Apsis befindet sich im Westen der Südwand. Die Nebengebäude sind auch hier im Süden, bilden aber keinen Hof. Der Turm entspricht dem des anderen Entwurfs. Auch er zeigt in der oberen Zone kreisrunde Öffnungen.

40

Linz/Donau - Keferfeld

St. Theresia

Pfarrkirche

1957

Mitarbeiter: Helmut Gutmann, Maria Schwarz, Hildburg Strohl

Bauherr: Pfarrei St. Theresia (Pfarrer Josef Zauner,
gest. 1961, danach Anton Haider)

Bauleitung: Helmut Gutmann, später Otto Prossinger, Salzburg, Statik Dr. H. Aigner

Baubeginn: 31. 8. 1959

Weihe: 7.10.1962

Ausstattung: Büro Schwarz, Fenster in der Marienkapelle von Meistermann, in der Beichtkapelle von Rudolf Kolbitsch. Altarkreuz von Kolbitsch, Tabernakel von Friedrich Gebhart

Maße: Länge 48 m, Höhe 20,30 m, Breite 16 m

Pläne: Blatt 1, 2, 4 und 7-11 M 1:100, dat. 6.12.1957
10.12.1957 und 11.12.1957 gez. M. Schwarz, Unterschrift R. Schwarz bzw. Dr. Schwarz - Blatt 30 vom 9.3.1958, Blatt 32, 33, 34 vom 8.8.1958, weitere Blatt mit geringen Abweichungen, außerdem Ausführungszeichnungen
Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz, ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 318-323 - Günter Rombold, Ein architektonischer Lobgesang in: Salzburger Nachrichten vom 6.10.1962, S. 5 - Otto Wutzel, Ein überwältigendes Raumerlebnis, in: Linzer Volksblatt 1962, Nr. 233, S. 7 - Kirchweihfestschrift St. Theresia, o.J. Linz - Artikel o. Autorangabe in: Salzburger Nachrichten vom 6.2.1964 - Erich Widder, Die Theresienkirche zu Linz, ein Dokument, Linz 1964/65, S. 14-22 - Ders. Pfarrkirche St. Theresia in Linz-Keferfeld, Kirchenführer hrsg. vom Pfarramt St. Theresia Linz, 1965 -

81 Beschreibung

St. Theresia steht in einer seit der Jahrhundertwende gewachsenen Siedlung auf einer Anhöhe bei Linz. Die geostete Kirche ist ein hoher und langer Bau über ovalem Grundriß mit einer Konche nördlich des Altares. Die Wand besteht aus einem Betonraster dessen Felder mit Backsteinen gefüllt sind. Innen sind sie unverputzt, außen auch das Raster weiß geschlemmt. Das Raster ist sichtbar. Um das Schiff zieht unmittelbar unter der flachen Decke ein Lichtband. Dort ist das Raster zusätzlich unterteilt. Die Felder sind mit einfachem durchsichtigem Gals gefüllt. Gegen den Altar hin steigen die Glasfelder in Stufen herab, auf der südlichen Seite tiefer als im Norden, und steigen danach wieder zum Lichtband auf. Die Deckenfelder sind rechteckig auf blauem Grund. Mitten in der Öffnung zur Konche stützt ein quadratischer dünner Pfeiler die Decke. Im Westen befindet sich die Taufschale. Von dort aus schließen sich die Nebengebäude an, darunter eine Kapelle in einer nicht ganz geschlossenen Ovalform. Der Turm steht etwas abseits im Westen. Er ist schmal und rechteckig. Auch er besteht aus einem Raster mit offenen und geschlossenen Flächen.

Baugeschichte und Pläne

Die Pfarrei, die ihre Kirche im Weltkrieg verloren hatte und in einer baufälligen Notkirche ihre Messen abhielt, bekam den Architekten vom katholischen Bildungswerk Wien empfohlen. Schwarz sollte eine Kirche, Pfarrsaal, Jugendräume, Pfarrhaus und einen Pfarrhof planen.⁹¹⁷⁾ Im März 1957 sollte mit dem Bau begonnen werden. Die Vorprojekte wurden aber erst im Dezember 1957 fertig. Schwarz entwarf zwei Alternativvorschläge, einen Rechtecksaal und einen Ovalbau.

Entwurf mit rechteckigem Grundriß

Der hohe lange Saal wird von Strebepfeilern getragen. Die untere Wandzone ist geschlossen. Darüber erscheinen in zwei Zonen Fensteröffnungen in rechteckiger und quadratischer Form, deren Muster eine rhythmische Abfolge ergibt, die sich um den ganzen Bau zieht, ausgenommen das mittlere Wandfeld hinter dem Altar. Das Muster kann in seinen Grundelementen in jedem Joch abgelesen werden: in drei schmalen, senkrechten Fensterflächen alternieren quadratische und rechteckige Felder. In der mittleren Fensterfläche ist die Unterteilung unter Aufgabe eines Quadratfeldes nach unten versetzt. Optisch wird die Jocheinteilung durch die Rhythmisierung überspielt. Das Grundmuster ist daher nur an der Altarrückwand und am Turm erkennbar, der das gleiche Muster aufweist.

Entwurf mit ovalem Grundriß

Dieser Entwurf entspricht weitgehend dem ausgeführten. Wichtig ist, daß hier die Beton-Querriegel des Wandrasters noch fehlen und auch der Stützpfeiler zur Konche. Beides mußte aus statischen Gründen später zugefügt werden.⁹¹⁸⁾ Auch gibt es mehr Öffnungsfelder als beim fertigen Bau. Außer der Konche treten noch zwei niedrige ovale Beichträume aus den Langhauswänden nach außen. Eine Nebenkapelle in vollem Oval schließt sich an den Eingangsraum im Südwesten an. Der Turm ist rund, geschlossen, mit spiralgig ansteigenden kleinen rechteckigen Öffnungen.

Anfang 1958 entschied man sich für die ovale Form. Statt des runden Turmes wollte man einen eckigen.⁹¹⁹⁾

Am 12.4.1958 war die Stütze an der Konche geplant.⁹²⁰⁾ Schwarz erinnert diesbezüglich an den Straßburger Engelspfeiler.⁹²¹⁾

Zunächst versuchte Schwarz, den Bau in Schalenbauweise zu errichten, was aber aus statischen Gründen nicht

möglich war. Der Statiker Aigner schlug die Rahmenkonstruktion vor.⁹²²⁾ Schwarz gefielen die Querriegel nicht; die Michaelskirche in Frankfurt sei auch nur durch Streben gehalten.⁹²³⁾ Aigner bestand auf den Querriegeln und ließ lediglich den zuunterst geplanten wegfallen (s. Entwurf vom 8.8.58). Den Außenbau wollte Schwarz schon damals weiß verputzen.⁹²⁴⁾

Die Fenster sollten farbig verglast werden. Ein geplanter Wettbewerb⁹²⁵⁾ fand nicht statt. Bei 265 Fenster war es in erster Linie ein finanzielles Problem. Nach Schwarz' Tod bat man Meistermann um Entwurfsskizzen.⁹²⁶⁾ Ein Auftrag konnte nach wie vor aus finanziellen Gründen nicht gegeben werden, obwohl die Skizzen von Meistermann Zustimmung fanden. Nur für die Marienkapelle führte er ein Fenster aus und gab es der Pfarrei schließlich zum Geschenk, weil sie es nicht bezahlen konnte.⁹²⁷⁾

Schwarz wollte den Innenraum farbig haben: die roten Ziegelsteinmauern unverputzt als Farbe der Erde, das Rasterwerk in lasiertem Grün, die tragenden Teile der Decke weiß und gold und die Felder blau als die Farben des Himmels.⁹²⁸⁾

Der Turm, der ursprünglich zwischen den Pfarrgebäuden stehen sollte, wurde aus statischen Gründen frei auf den Platz gestellt (Juli 1961).⁹²⁹⁾

41

Wien V-Matzleinsdorf

St. Florian

Pfarrkirche

1957

Mitarbeiter: Hubert Friedl

Bauherr: Pfarrei St. Florian (Pfarrer Theodor Blieweis)

Bauleitung: Dr. Hans. Petermair, Wien; Statik: Kuqi u. Valentin, Wien

Baubeginn (Grundstein): 20.5.1961, Richtfest 30.5.1962

Weihe: 20.10.1963

Ausstattung: Büro Schwarz; Glasfenster Giselbert Hocke, Marienstatue am Mittelpfeiler im Seitenschiff von Robert Ullmann; St. Josef-Statue von Erich Pieler; Antonius und Thaddäus von Rudolf Schwaiger; Pieta von Karl Nieschlag; Kreuzweg von Peter Gaugl, Tabernakel des Seitenschiffes von Erwin Klobassa

Pläne: Wettbewerbspläne vom Frühjahr 1957 - 4 Blatt vom August 1958, M 1:100 - Entwurf vom November 1958, M 1:100, Unterschrift Dr. Schwarz - weitere Entwurfszeichnungen und Ausführungsplan
Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungsberichte, ebd.

Literatur: Franz Jachym, Der internationale Wiener Kirchenbauwettbewerb, in: Das Münster 10, 1957, S. 280 ff. - Schwarz, Kirchenbau, S. 304-306 - Artikel o. Verf. in Salzburger Nachrichten 6.2.1964 - Theodor Blieweis Hrsg., Die Pfarrgemeinde St. Florian in Wien V, Kath. Pfarramt St. Florian, Wien 1967

86,87 Beschreibung

Die Kirche steht an der verkehrsreichen Wiedener Hauptstraße im V. Bezirk. Sie ist umgeben von hohen Mietshäusern, zwischen denen die Kirche schlank und zart erscheint. Sie ist ein längsgerichteter rechteckiger Saal mit breiten, niedrigen Seitenschiffen und dem Altar im Osten. Ein komplizierter Betonraster baut die Wand auf. Die Außenwand erscheint bis in Höhe der Seitenschiffe als umlaufende Sockelzone. Sie wird gebildet von Stützen in schmalen Abstand, zwischen die rötlich verputzter Backstein eingesetzt ist, oben mit kleinen quadratischen Öffnungen. An der Fassadenseite sind außerdem drei Ein-

gänge, an den Längsseiten je ein weiterer. Die völlig durchfensterten Wände darüber zeigen an drei Seiten die dynamische Struktur großer, breiter Zacken in ganzer Höhe, die durch einen diagonalen Betonraster entstehen. Die Felder des Rasters sind durch eine zusammenhängende abstrakte Glasmalerei gefüllt. Fünf oder sechs diagonale Träger führen steigend oder fallend jeweils auf eine senkrechte Stütze zu oder gehen von ihr aus. In die Bahnen zwischen den diagonalen Trägern sind rechtwinklig Stäbe gesetzt, einmal in schmalem Abstand, einmal in breitem. Die senkrechten Hauptstützen sind abwechselnd nach oben verbreitert oder verjüngt. An den Längswänden sind in den Zwickeln über den Diagonalen senkrechte Stäbe in schmalem Abstand.

Das Muster der Eingangsfassade zeigt ein großes Kreuz mit je zwei Reihen quadratischer Öffnungen. In der Kreuzmitte ist eine Kreisöffnung. Der Rest der Fasadwand ist ausgefüllt durch waagerechte Reihen von senkrechten Stäben in breitem und schmalem Abstand.

Im Westen ist über einem kleinen verglasten Eingangsraum die Empore. Die Seitenschiffe, die nur durch eine Mittelstütze vom Langhaus getrennt sind, haben je eine Deckenöffnung, unter der ein Altar bzw. die Taufstelle liegt.

Baugeschichte und Pläne

Die alte Matzleinsdorfer Kirche, ein Bau von 1725, war nach dem 2. Weltkrieg für die stark angewachsene Pfarrei zu klein geworden. Außerdem stand sie mitten in der Wiedener Hauptstraße, als Insel im Verkehr, und konnte nur schwer erreicht werden. Man entschloß sich, gegenüber in die Häuserzeile eine neue, große Kirche zu bauen und schrieb Ende 1956 dafür einen internationalen, beschränkten Wettbewerb aus.⁹³⁰⁾ Folgende Architekten wurden

aufgefordert: Hermann Baur, Basel; Miguel Fisac, Madrid; Dr. Ladislaus Hruschka, Wien; Prof. Ceno Kossak, Wien; Prof. Ing. Robert Kramreiter, Wien; Kurt Weber, Graz; Dipl.Ing. Georg Lippert, Wien; Hans Schädel, Würzburg; die Wiener Architektengruppe A 4 und Rudolf Schwarz.

Zu den Aufgaben gehörte: ein Kirchenraum für 2000 Menschen, mit 800 Sitzplätzen, wenigstens zwei Nebenaltäre, mindestens 3 Beichtstühle, eine Sängerempore für ca. 50 Personen und 24 Orchestermitglieder. Der Einblick in die Hinterhöfe der dahinterstehenden Häuser sollte nach städtebaulichen Grundsätzen verdeckt werden. Außerdem sollten folgende Nebenbauten skizziert werden: Sakristei, Meßnerwohnung, Vortragsraum für ca. 300 Personen, Kindergarten, Jugendraum, kleiner Spielplatz.

Die Jury trat am 1. und 2. Mai 1957 zusammen.

Schwarz hatte zwei Varianten geplant:

82-84 Entwurf_070652_a

Die Kirche ist auf breitem, längsgerichtetem, rechteckigem Grundriß angelegt. Der Hauptraum erhebt sich als schmaler, hoher Saal aus den niedrigen Nebenräumen. Der Altar steht im Südosten. Seitlich des Hauptraumes sind je zwei kleine, geschlossene Innenhöfe, sozusagen in den Seitenschiffen ausgespart. Hinter der Altarrückwand ist die Sakristei, von gleicher Höhe wie die niedrigen Nebenräume des Hauptbaues. Sie hat ein gemeinsames flaches Dach mit diesen, so daß sie zusammen eine Art Sockel für das Hauptschiff bilden. Die Wände der Nebenräume sind geschlossen. Die des Hauptraumes bestehen mit Ausnahme der Mittelpartie der Stirnwand aus einem durchgehenden Raster. Die Öffnungen sind unterschiedliche Rechtecke in vertikaler oder diagonaler Anordnung. Die diagonalen ergeben aneinandergereiht sechs übereinanderliegende Zackenbänder. Die Eingänge zur Kirche erfolgen über die Nebenräume. Vor der Kirche steht frei ein schlanker, hoher, geschlossener Turm über quadratischem Grundriß.

Entwurf_070652_b

Dieser Entwurf hat Untervarianten bezüglich der Einrichtung und der Wandgliederung. Die Kirche ist auch hier ein längsgerichteter, rechteckiger, hoher Saal, mit dem Altar im Südosten. Es gibt keine Seitenschiffe. Im Westen ist über einer nach außen offenen Vorhalle des Haupteingangs die Empore. In der Variante b₂ ist die Vorhalle nach innen geöffnet und nach außen geschlossen. Der Aufriß zeigt 3 Varianten:

Variante_b₁: In einem Raster, bei dem die senkrechten Stützen schmal, die waagerechten Träger breit sind, folgen in horizontalen Streifen Betonglieder so aufeinander, daß sich trapezförmige Öffnungen ergeben.⁹³¹⁾

Variante_b₂: Der Aufriß dieser Variante zeigt ein Raster mit quadratischen Betonfüllungen und sie umrahmenden rechteckigen Öffnungen.

Variante_b₃: Hier sind die Langhauswände nur in der oberen Zone geöffnet. Das Raster ist ebenfalls quadratisch, wobei einbeschriebene Quadrate die Öffnungen bilden. Sie weisen Gitter auf mit sich verzahnenden schmalen, senkrechten Rechtecken. Die Fassade ist bis auf die zwei mittleren Felder geöffnet. Die Wandpartie hinter dem Altar ist wie bei allen Varianten auch hier geschlossen.

Schwarz schlug außerdem vor, den Turm der alten Kirche zu erhalten.

Schwarz erhielt den 2. Preis für den Entwurf 070652 a. Ein 1. Preis wurde nicht vergeben. Der Jury gefiel nicht der Wandaufbau aus vorfabrizierten Teilen. Das sei zu "rational". Der Raum sei auch zu monumental, zu wenig Mahl- und Opferkirche. Der Standort des Turmes konnte nicht überzeugen.

Die Wiener Öffentlichkeit sträubte sich gegen den Entwurf und wollte lieber die alte Kirche erhalten wissen oder neue Pläne von einem anderen Architekten haben. Eine

starke Stütze hatte Schwarz beim erzbischöflichen Koadjutor Wiens, Dr. Franz Jachym, der den Entwurf durchsetzen wollte.

Vorerst aber bekam Schwarz keinen Auftrag. Im November 1957 wurde ihm die weitere Planung zugesagt, obwohl die Pfarrei nach wie vor gegen Schwarz war, nicht zuletzt aus nationalen Gründen.⁹³²⁾ Der zuständige Pfarrer Blieweis bat Schwarz, einen Parabelgrundriß vorzusehen.⁹³³⁾ Schwarz, dem an dem Auftrag sehr gelegen war, zeigte sich dazu bereit.⁹³⁴⁾

Im Januar 1958 kamen Schwarz Bedenken, ob die Parabel in das Grundstück einzufügen sei bei einer so großen Gemeinde.⁹³⁵⁾ Blieweis war enttäuscht und bat, bei einem rechteckigen Block nicht zu nüchtern und hoch zu konzipieren.⁹³⁶⁾ Schwarz wies auf die Unmöglichkeit hin, einen intimen Bau für eine so große Gemeinde bauen zu können.⁹³⁷⁾

Im August 1958 fertigte Schwarz den Entwurf an, der später im wesentlichen ausgeführt werden sollte. Nur die Gestaltung der Fassade und die Wände der Nebenschiffe wichen noch etwas ab. Die Fassade ist in gleichmäßige Rechtecke eingeteilt. An den Wänden der Seitenschiffe fehlen die gliedernden Betonstützen. Ein Turm zeigt ebenfalls ein Rechteckraster.

Im November 1958 sind die Seitenschiffswände in Rechteckfelder unterteilt, die aber offenbar nur Blendfelder sein sollten. Die Fassade des Hauptschiffes weist bereits das Mittelkreuz auf, allerdings ohne mittlere Kreisöffnung und mit drei Reihen quadratischer Felder.

Im Laufe des Jahres 1959 erhielt der Entwurf auch die endgültige Fassade und Seitenschiffswände (s. Blatt vom 9.10.1959). Für die Glasmalereien wurde nach Schwarz' Tod ein Wettbewerb ausgeschrieben. Der 2. Preis (einen 1. Preis gab es nicht) fiel an den österreichischen Maler Giselbert Hocke.

1964 wurden seine Glasfenster eingesetzt. 1965 wurde die alte Kirche abgebrochen.

42

296 Köln-Niehl
-302 St. Christophorus

Pfarrkirche

1957

Mitarbeiter: Herbert Hermann, Karl Wimmenauer

Bauherr: Pfarrgemeinde St. Katharina (Pfarrer Peifer)

Bauleitung: Ing. Peifer (Bruder des Pfarrers)

Baubeginn (Grundstein): 27. Juni 1958

Weihe: 22. November 1959; Konsekration: 24.3.1963

Ausstattung: Fenster und Wand-Sgraffitto von Meistermann,
sonst Büro Schwarz, Tabernakel und Kruzifix von
Schrage.

Maße: Länge 28,75 m, Breite 18,75 m, Höhe 12,50 m

Pläne: lückenhaft erhalten, einzelne Zeichnungen ab 4.7.57
bis zu den Ausführungsplänen

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: nur spärlich vorhanden, da die meisten Entscheidungen telefonisch und am Ort getroffen wurden. Der Auftrag wurde vom Büro in Köln bearbeitet. Soweit Korrespondenz erhalten, im Archiv Maria Schwarz, Köln

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 296-303

Beschreibung

St. Christophorus ist ein verhältnismäßig breiter, rechteckiger Bau, mit dem Altar im Westen. Vier dünne quadratische Stützen tragen zwei Längsträger der Decke

und teilen den Raum andeutungsweise in Haupt- und Seitenschiffe. Die Wände bestehen aus Betonträgern mit Backsteinfüllung. Die Betonteile sind farbig gestrichen, außen blau, innen grün. Eine durch einen Betonriegel abgetrennte obere Zone hat in der Mitte der Schmalseiten je ein rechteckiges Fenster, an den Längswänden je drei. Die Kirche ist relativ dunkel, was z.T. auf die Farbigkeit der Glasfenster zurückzuführen ist. Die flache Decke läßt die Konstruktion sichtbar. Die Orgel steht im Osten auf einem Podest über vier kleinen Stützwänden. Die Wände der Kirche sind unverputzt. Im Innern sind drei Felder weiß und mit Sgraffitti von Meistermann versehen: am Sakristeieingang ein Engel, am Altar Christus und an der Ostwand ein Hl. Christophorus. Das Glasfenster hinter dem Altar zeigt eine Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit, die übrigen Fenster beziehen sich auf kirchliche Feste und Gezeiten wie, Advent oder Fastenzeit.⁹³⁸⁾

Die Kirche hat im Norden einen quadratischen Vorbau, in dem die Taufstelle untergebracht ist. Die Nebenbauten wie Sakristei und Pfarrhaus schließen sich im Süden an die Kirche an. Der Turm, auf rechteckigem Grundriß, ist bis auf zwei schmale Bänder von Kreisen in der oberen Zone ganz geschlossen.

Baugeschichte

Den Auftrag zum Kirchenbau erhielt Schwarz am 16.8. 1957. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits Vorentwürfe gezeichnet. Von den mühsamen Entwurfsarbeiten, von denen Schwarz in seinem Buch⁹³⁹⁾ berichtet, ist nichts erhalten geblieben. Der erste offizielle Entwurf (Bl.1) vom 4.7. 1957 zeigt bereits das endgültige Konzept. Verändert wurden Nebenräume, der Vorbau, ein Turm kam erst 1960 dazu, als die Kirche schon fertig war.

Die Vorhalle ist vom Büro Schwarz nach R. Schwarz' Tod gezeichnet und angebaut worden.

Mit den Farben, die Meistermann für die Glasfenster wählte, war Schwarz nicht zufrieden. Er hätte lieber hellere gehabt und befürchtete zu Recht einen zu dunklen Kirchenraum.⁹⁴⁰⁾

43

-91 Aschaffenburg-Schweinheim

12 St. Gertrud

314 Pfarrkirche

1957

Mitarbeiter: Herbert Hermann

Bauherr: Pfarrgemeinde "Mariä Geburt" (Pfarrer Buhleier)

Bauleitung: Dipl.Ing. Ackermann, Statik: Dr. Grebner

Baubeginn (Grundstein): 7.6.1959

Weihe: 17. und 18. September 1960

Ausstattung: Büro Schwarz, Glasfenster von Karl Knappe

Pläne: Vorschlagsskizzen vom Juli 1957: A, B, C, D,

M 1:200, gez. Wimmenauer - Entwurf vom 12.11.1957,

M 1:200 - Entwurf vom Februar/März 1958 - Ausführungspläne

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz, Erläuterungsberichte, ebd.

Literatur: Mitteilungen für die Pfarrgemeinde "Mariä Geburt" Aschaffenburg, Mai 1955 und Dezember 1956 - Schwarz, Kirchenbau, S. 312-316

Beschreibung

Mitten in einer Siedlung auf einem Hügel steht, weit sichtbar, die Kirche der Hl. Gertrud. Es ist ein langer

und hoher, rechteckiger Saal, der nach Westen gerichtet ist. Die Wände werden durch Betonstützen und einen in der Mitte verlaufenden Querriegel getragen, die sichtbar sind. Je zwei Strebepfeiler versteifen die beiden Längswände zusätzlich. Die Zwischenfelder der unteren Wandhälfte sind geschlossen und weiß verputzt, die obere Hälfte zeigt ein Betongitter für Öffnungen, das Muster besteht aus senkrecht stehenden Rechtecken, die paarweise einmal übereinander geordnet sind, dann, in die Mitte gesetzt, von quadratischen Feldern darüber und darunter eingefasst werden. An den beiden Schmalwänden wird das gerasterte Muster im mittleren Wandfeld unterbrochen für eine mächtige Betonmauer. In ihrer oberen Mitte ist ein schmales hohes Fenster eingeschnitten, das von quadratischen Öffnungen umgeben wird, die nach unten treppenförmig absteigen. Alle Fenster sind bunt verglast. Die Kirche ist mit einem nur wenig geschrägten Satteldach gedeckt, wobei im Innern aus Stahlrohrbinder der offene Dachstuhl sichtbar ist. An der Rückwand im Osten gibt es einen Eingang, der aber nur an Feiertagen geöffnet wird. Der ständige Eingang erfolgt über zwei Vorhallen links und rechts davon. Diese Vorhallen führen außerdem in niedere Nebenräume wie Werktagskapelle und Sakristei. An die Sakristei schließen sich weitere Gemeindebauten an. Vor der Eingangsfassade steht etwas abgerückt ein schlanker, rechteckiger Turm.

Baugeschichte und Pläne

Auf persönlichen Wunsch des damaligen Bischofs von Würzburg und späteren Kardinals Julius Döpfner wurde Schwarz im Dezember 1956 der Auftrag zum Bau der Kirche in Schweinheim erteilt.⁹⁴¹⁾ Im Juli 1957 legt Schwarz Entwurfsskizzen in 4 Varianten vor.

Vorschlag_A

Es ist ein langer rechteckiger Saal mit drei kleineren Quertonnen über Rundbogenfenstern und einer großen Tonne über dem Altarbezirk, die seitlich mit einem halben Radfenster geöffnet ist. Der Eingang zur Kirche erfolgt über einen Vorraum, in den seitlich der rechteckige breite Turm eingeschoben ist. Innerhalb des Schiffes tritt man einige Stufen herab in den Laien- und Altarraum, in Anpassung an das abschüssige Gelände.

Vorschlag_B

In diesem Entwurf ist die Kirche T-förmig angelegt. Es ist ein hoher geschlossener Bau mit einem "Lichtkranz".⁹⁴²⁾ Die Betonträger sind innen sichtbar. Der Lichtkranz umzieht in der oberen Zone die ganze Kirche und zeigt in zwei Reihen übereinander gezackte Sprossen. Über der Altarstelle sind zwei weitere Reihen aufgestockt. Eine Variante schlägt Hausteinvände vor und nur eine gezackte Sprossenreihe.

Vorschlag_C

Es ist eine fast wörtliche Wiederholung des Bottroper Parabelentwurfs (s.o.S.328). Die steil ansteigende Decke am Altar ist hier geöffnet. Die Decke wird von tief herabreichenden Querträgern getragen. Die Glasfassade zeigt große Zuckengliederung.

Vorschlag_D

Dieser Entwurf zeigt einen langen rechteckigen Raum mit einer unteren geschlossenen Wandzone aus Haustein und darüber einer zwischen Betonstützen geöffneten Zone. Im Innenraum treten auch in der unteren Zone die Betonstützen aus der Wand hervor. Die Fensterzone zeigt quadratische Glasfelder.

Auf Wunsch des Pfarrers sollte der Vorschlag A ausgeführt werden. Tatsächlich wurde dieser Plan bis Ende des Jahres 1957 beibehalten.⁹⁴³⁾ Statt der Rundbogenfenster

verläuft jetzt einheitlich ein schmales Lichtband an den Längswänden unterhalb der Decke. Die Tonnen sind geblieben.

Aus Kostenersparnis wurde Anfang 1958 der Grundriß erheblich gekürzt, eine hohe Fensterzone geplant als "festlicher Stirnreif" und die Tonnen aufgegeben.⁹⁴⁴⁾ Im April wurde auch die Höhe der Kirche um 2,5 m reduziert.⁹⁴⁵⁾

Im August 1958 steht der endgültige Entwurf fest. Die Fenster am Chor und am Eingang sollten farbig verglast werden, die des Langhauses hell.⁹⁴⁶⁾ Später meinte Schwarz, auch die Langhausfenster müßten bunt verglast werden, damit sie nicht die anderen überstrahlen.⁹⁴⁷⁾

44

92

Wiesbaden

St. Mauritius

Pfarrkirche

1957/58

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Karl Wimmenauer

Pläne: Wettbewerbspläne Kennzeichen 123456, M 1:200, 4 Blatt

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf, ebd.

Die Einladung zum Wettbewerb kam im Oktober 1957. Schwarz entwarf ausnahmesweise nur einen Plan, ohne Varianten.

Es handelt sich um eine T-förmige, genordete Kirche. Ihre Wände sind bis auf eine obere Lichtzone ringsum geschlossen. Die Lichtzone zeigt in zwei sich verzahnenden Reihen paarweise geordnete, nach oben zugespitzte Drei-

ecke und schmale Rechtecke. Über dem Altarbezirk ist die Kirche um eine weitere, etwas höhere Lichtzone aufgestockt. Dort wechseln sich in einer Reihe paarweise längere und kürzere schmale Rechtecke ab. Der Haupteingang ist im Südwesten und führt über einen kleinen Vorbau ins Langhaus. Vor der Kirche im Süden und Osten ist ein Hof geplant, ausgegrenzt durch die sich an die Kirche anschließenden Nebenbauten. Im Hof steht der quadratische Turm. Er nimmt das Muster der Öffnungen der Kirche, über den ganzen Turm verteilt, wieder auf. Die Wände der Kirche sollten weiß verputzt werden. Die Glasfenster sind in hellen Farben gedacht. Auch die Decke sollte in hellen Farben bemalt werden.

Das Gutachten des Preisgerichts würdigte zwar den Bau als Ganzes, bedauerte aber, daß kein würdiges, direktes Eingangsportal vorgesehen war und fand vor allem die Kosten für eine solche Kirche zu hoch, der erste Preis fiel an den Wiesbadener Architekten Martin Braunstorfinger, der 2. Preis an Hugo Becker, Mainz.

45

Hausen/Offenbach

St. Pius

Pfarrkirche

1958

Mitarbeiter: Hildburg Strohl, Maria Schwarz

Bauherr: Kirchengemeinde St. Pius (Pfarrer Luttermann)

Bauleitung: Ing. Karl-Heinz Hauch, Statik: Helmut Raser

Baubeginn (Grundstein): 13.8.1961, Rohbaubeginn: 2.5.61

Weihe: 16.12.1962

Pläne: Lageplan vom 29.5.1958, M 1:1000 - Vorentwurf vom November 1958, M 1:100, Unterschrift Dr. Schwarz - Vorprojekt vom August 1960, M 1:200, gez. Sattler,

Unterschrift: Dr. Schwarz - Ausführungspläne
Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungsbericht zum Vorprojekt am 1.9.1960

Beschreibung

Die Kirche ist ein breiter, rechteckiger Bau mit einer Apsis hinter dem Altar im Westen. Die Langhauswände haben je zwei rechteckige, nach außen gerichtete Eintiefungen und zwei niedrige kleine quadratische Beichträume. Auch beim Eingang springt die Wand rechteckig nach außen vor. Die runde Apsis im Westen ist etwas ins Schiff vorgezogen. Sie markiert zusammen mit den von ihr ausgehenden Längsträger der Decke und zwei im Raum stehenden schlanken quadratischen Stützen eine Art Mittelschiff. Außer der geschlossenen Apsis sind die Wände unterhalb der Decke in einem schmalen Band geöffnet. Die Fenster enthalten Glasmalereien, die nur wenig Licht in den Raum lassen.

Die Kirche liegt etwas unter Straßenniveau. Von einem überdachten Vorplatz erreicht man über offene Gänge die seitlichen Eingänge im Osten. Der mittlere Eingang führt auf Straßenniveau innen zum Sängerpodium, von wo man in den Laienraum herabsteigen kann. Die Kirche ist weiß verputzt, nur die Fensterzone außen ist dunkel verputzt. Auch der daneben im Osten freistehende quadratische Turm ist dunkel. Er ist vierteilig in Quadraten und Rechtecken geöffnet.

Baugeschichte und Pläne

Im Frühjahr 1958 bekam Schwarz den Auftrag zum Bau eines Gemeindezentrums in Hausen. Der Pfarrer verlangte Modelle von anderen Kirchen von Schwarz und konnte sich für keine Form entschließen. So ist der Lageplan vom 29. 5. 1958 mit der eingezeichneten an die Frankfurter Michael-

kirche erinnernden Kirche nur als beiläufiger Vorschlag anzusehen.

Erst im November 1958 wurde der Vorentwurf fertig. Die in einem Quadrat angelegte, hallenförmige Kirche hat ein durch Stützen abgegrenztes Mittelschiff. Die Gläubigen sind an drei Seiten um den Altar angeordnet. Die Eingangsfassade erinnert mit ihrem diagonalen Raster an jene von Bottrop. Diesmal sollte sie aber nicht ganz geöffnet sein, sondern nur in Rauten der oberen Zone und in der Mitte.

Zunächst begann man, aus finanziellen Gründen, den Kindergarten zu bauen (am 24.9.59).

Anfang 1960 ging man ganz neu an die Planung der Kirche.⁹⁴⁸⁾ Den offiziellen Auftrag zum Vorentwurf erhielt Schwarz im März 1960.⁹⁴⁹⁾ Die Vorplanung dauerte bis August 1960.

Ende August reichte Schwarz den neuen Vorentwurf ein, der dann verwirklicht wurde.

Erst nach dem Tode von Rudolf Schwarz wurde der Turm geplant und die Glasfenster.

47

Jamaica

St. Theresia (von der kleinen Blume)

Missionskirche

1958

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Joseph Amestoy, Peter Ong

Pläne: 4 Blatt Zeichnungen vom September 1958, gez. Amestoy, englisch beschriftet und in englischen Maßen -
3 Blatt vom Januar 1959, gez. Joseph Amestoy, bzw.
Peter Ong, wie oben

Schriftliche Quellen: 2 Briefe: Schwarz an Bildhauer
Albert Wider am 16.12.1958 und Maria Schwarz an
Bischof von Essen am 13.1.1964

Geschichte und Pläne

Schwarz hatte 1958 für eine Missionsstation in Jamaica eine Kirche entworfen. Für die Entwurfsarbeiten wurden dazu eigens der Kanadier Joseph Amestoy und der Chinese Pit Ong engagiert. Nach einigen Monaten Arbeit wurde der Plan seitens der Missionsstation aufgegeben.

Einige Jahre später (vor 1964) kamen die Pläne nach Venezuela und sollten als Kirche der Klaretiner verwirklicht werden. Auch dort wurde nichts daraus. Im Archiv Schwarz befinden sich 7 Blatt Zeichnungen. Sie zeigen 2 Planstudien.

Entwurf vom September 1958

Die Kirche hat einen fast quadratischen Grundriß. Der Altar steht in der Mitte etwas abgerückt vor der Ostwand. Ein weites Satteldach mit offenem Dachstuhl wird von sechs Pfeilern unterstützt. Über der Altarstelle ist das Dach aufgefaltet. Von dort sowie von zwei relativ schmalen Öffnungen seitlich des Altares wird die Kirche beleuchtet. Die Wände sind aus unverputztem Haustein. Der Eingang zur Kirche erfolgt im Westen über einem schmalen, parabelförmig herausragenden Narthex, dessen Scheitel im Zentrum eines ummauerten kreisförmigen Hofes endet. Dort ist die Taufstelle.

Entwurf vom Januar 1959

Der Entwurf zeigt einen quadratischen Grundriß. Der Altar steht von der Wand etwas abgerückt. An drei Seiten sind die Gläubigen angeordnet. Auch hier stützen 6 Pfeiler das Satteldach. Die Wandpartien, die in den Achsen des Altares stehen, sind geschlossen, die übrigen durch-

fenstert. Das Fenstergitter besteht aus kleinen Rechtecken, die in drei Zonen dreireihig übereinander stehen. Der Narthex und das Baptisterium sind aufgegeben. Auch das Dach über dem Altar ist geschlossen.

47

95 Wuppertal-Barmen

7 St. Pius

Pfarrkirche

1958

Mitarbeiter: Kurt Faber

Bauherr: Kirchengemeinde St. Pius (Pfarrer Hermkes)

Bauleitung: Kurt Faber

Baubeginn: 4.9.1960

Weihe (Benediktion): 18.12.1964; Konsekration: 27.10.1968

Ausstattung: Büro Schwarz; Tabernakel: Rudolf Peer, Madonna: Josef Ortner; Leuchter, Zwölfeckkranz, Weihwasserstein, Reliquiar mit Reliquien Papst Pius X: Fritz Möller

Maße: Länge 32 m, Breite 16m, Höhe bis Spitze des Zeltdaches 14 m

Kosten: 787.099.- DM

Pläne: Ausführungspläne,

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz, ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 316 f.

Beschreibung

Der Bau steht auf einer Anhöhe in Barmen über einer ruhigen Straße. Sein Grundriß ist rechteckig. Dieses Rechteck ergibt sich aus zwei Quadraten, die sich im Aufriß und vor allem in der Decke erkennen lassen. Jedes Quadrat

wird von einem flachen Kreuzdach überspannt. Die Giebel und ein schmales darunterliegendes Band ergeben eine durchgehende Lichtzone. Die Wände darunter sind geschlossen. Das Tragesystem aus Beton ist sichtbar und tritt außen aus der Wand hervor. Außer den Eckstützen gibt es schmale Träger unter den Giebelstützen und nahe bei den Ecken. Die Backsteinfüllwände sind nur innen weiß verputzt. Die beiden Kreuzdächer sind im Innern mit einem Querträger klar geschieden. Der Eingang zur Kirche befindet sich gegenüber dem Altar.

Baugeschichte

Der Auftrag zu Entwurfsarbeiten für St. Pius kam im September 1957.⁹⁵⁰⁾ Erst im April 1958 erhielt Schwarz den offiziellen Auftrag zu einem Vorentwurf.⁹⁵¹⁾ Zunächst wollte er keine Sängereмпore bauen.⁹⁵²⁾ Der Pfarrer wünschte, daß sich die Gemeinde um den Altar schare. Auf der Empore bestand er.⁹⁵³⁾

48

96

Bad Orb

Pfarrkirche

1958/59

nicht ausgeführt

Mitarbeiter: Maria Schwarz

Pläne: Vorentwurf vom 9.1.1960

Pfarrarchiv Bad Orb

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungsbericht zum Vorentwurf von Anfang 1960

Archiv Maria Schwarz, Köln

Geschichte und Pläne

Am 10.9.1958 wandte sich Pfarrer Lins an Schwarz mit der Absicht, ihm den Auftrag zu einer Kirche in Bad Orb

zu geben.⁹⁵⁴⁾ Im Mai 1959 waren zwei Entwürfe fertig.⁹⁵⁵⁾ Sie haben sich nicht erhalten. Sie gehen offensichtlich auf ein inoffizielles Bauprogramm zurück und scheinen eher Ideenskizzen gewesen zu sein, denn am 23.10.1959 datiert das offizielle Bauprogramm. Es sah eine Kirche für etwa 400 Sitzplätze vor, eine Nebenkapelle, statt Turm einen Glockenständer.

Anfang 1960 war der Vorentwurf fertig. Er ist eine fast wörtliche Kopie der Kirche in Saarbrücken mit drei Konchen und einer längeren 4. Konche als Langhaus. Die nach oben breiter werdenden Öffnungen an den Vierungsecken verlaufen hier gerade und nicht in einem Bogen wie in Saarbrücken. Unter der Decke ist ein zusätzlicher Lichtkranz vorgesehen. Auch der in Saarbrücken so wirkungsvolle Eingang über Krypta und Taufstelle zum lichten Hauptraum fehlt. Auf Beschluß des Bischofs wurde auf den Bau einer neuen Kirche verzichtet.⁹⁵⁶⁾

49

Berlin-Plötzensee

Regina Martyrum

Gedächtniskirche für die Opfer des Nationalsozialismus
1958/59

nicht ausgeführt

Pläne: Wettbewerbspläne Nr. 444 und Variante

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungsbericht zum Wettbewerb, ebd.

Literatur: Bericht über den Wettbewerb mit Auszügen aus dem Erläuterungsbericht zum Wettbewerb, in: Architekturwettbewerbe 1959, H.27, S. 73 ff. - Schwarz, Kirchenbau, S. 327 - 333

Geschichte und Pläne

Im Juni 1958 wurde Schwarz aufgefordert, zusammen mit drei anderen Architekten an einem Wettbewerb für die Kirche "Regina Martyrum", einer Gedächtniskirche für die Opfer des Nationalsozialismus, teilzunehmen.⁹⁵⁷⁾ Verhandlungspartner für Schwarz war Bischof Julius Döpfner, der ihn zwei Jahre zuvor für die Kirche in Aschaffenburg-Schweinheim vorgeschlagen hatte.

Ende des Jahres waren die Entwürfe fertig. Der Bau steigt in seiner Gesamtform treppenförmig in vier Stufen auf, über rechteckigem Grundriß. Die niederste Stufe ist die eigentliche Gedächtnisstätte, die höchste ist über dem Altar im Nordwesten. Bei diesen beiden sind alle Seiten geöffnet, bei den beiden mittleren nur die Wandzonen nach Südosten. Die Gedächtnisstätte liegt abgesenkt, innen um mehrere Stufen tiefer als der Hauptraum, außen in einer abgetreppten kleinen runden künstlichen Mulde vor der Kirche. Dieser Vorplatz wird locker umstanden von den Nebengebäuden, einem niederen Glockenständer auf sechs dünnen Stützen und einem Kalvarienberg mit drei Kreuzen.

Die Kirche sollte ein optisches und sinnbildliches Gegensütck zu der in der Nähe liegenden Strafanstalt Plötzensee sein. Schwarz empfahl in seinem Erläuterungsbericht, in der Gedächtnisstätte die Reliquien eines Blutzeugen der Nazizeit beizusetzen und so die Kirche zu einer echten Wallfahrtsstätte zu machen. Der Bau sollte ganz ohne Schmuck bleiben, höchstens mit Glasfenstern oder Mosaik an den Wänden.

Eine Variante sah einen äußerlich bescheideneren Bau vor. Es ist ein rechteckiger hoher Saal mit einem "Lichtkranz" unter der Decke nach Art mehrerer Kirchen von Schwarz der letzten Jahre. Die Gedächtniskapelle liegt auch hier um mehrere Stufen tiefer als der Hauptsaal. Die

beiden Altären stehen hintereinander, d.h. der Hauptaltar diesmal im Südosten bei der Gedächtnisstätte. Zu beiden Seiten des Altarraumes steigen Treppen zur Märtyrerstätte herab.

Am 26.2.1959 wurde Schwarz mitgeteilt, daß ein anderer Architekt, Schädel, den Wettbewerb gewonnen habe.

50

Berlin-Gatow

St.Raphael

Pfarrkirche

1959

Mitarbeiter: Franz Altgassen

Bauherr: Pfarrgemeinde Gatow (Pfarrer Jurytko)

Bauleitung: Dipl. Ing. Michalik

Baubeginn (Grundstein): 26.11.1963, Richtfest: 13.8.1964

Weihe: 6.7.1965

Ausstattung: Büro Schwarz, Fenster von Meistermann

Pläne: Entwurf für die bischöfliche Behörde vom Januar

1960 - Entwurf vom November 1960 (Baugesuch)

Archiv der Pfarrei St.Raphael, Berlin.

Ausführungsentwürfe

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungsberichte

Archiv Maria Schwarz, Köln

Briefe vom 15.2.1954, 20.5.1960 und Erläuterungsbericht vom 26.11.1960 im Pfarrarchiv Berlin-Gatow

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 308-311

Beschreibung

Die Kirche steht an der Alt-Gatower Hauptstraße, etwas zurückversetzt. Sie ist relativ klein und hat einen quadratischen Grundriß. Trotzdem ist sie nicht zentriert, sondern der Altar steht an der Südwand. Bis auf einen "Lichtkranz" unter der Decke und ein trapezförmig herabreichendes Fenster über dem Altar sind die Wände geschlossen und weiß verputzt. Die flache Decke ist in quadratische Felder unterteilt und mit Holzbrettern ausgelegt. Der Eingang zur Kirche gegenüber dem Altar führt über eine niedrige kleine quadratische Werktagskapelle.

Der Weg von der Straße zum Kirchplatz geht durch einen als Torbogen aufgefaßten Glockenständer.

Baugeschichte und Pläne

Schwarz kannte Pfarrer Jurytko seit langen Jahren. 1947 sollte er für ihn eine Scheune - über die weiter nichts bekannt ist - zur Notkirche umgestalten, woraus aber nichts wurde. Seit 1953 wurde der Neubau für Gatow erwogen. Schwarz sollte zunächst Entwürfe anderer Architekten beurteilen.⁹⁵⁸⁾ Erst 1956 wurde er selbst um Pläne gebeten, nachdem der Pfarrer sich vergeblich bemüht hatte, die Zustimmung des Bischofs zu einem Entwurf von Heinz Kroh zu erhalten.⁹⁵⁹⁾

Zu einer Planung kam es erst im Sommer 1959, nachdem Julius Döpfner Bischof von Berlin geworden war (seit 1957) und ein Grundstück gegenüber der evangelischen Kirche in Gatow erworben werden konnte.⁹⁶⁰⁾

Der ursprünglich geplante Wettbewerb wurde auf Wunsch von Schwarz fallengelassen.⁹⁶¹⁾

Das Bauprogramm sah neben den üblichen Wünschen nach Nebenkapellen, Größe und Ausstattung auch eine besondere Gedenkstätte für die Opfer des Nationalsozialismus vor.⁹⁶²⁾

Am 22.9.1959 schickte Schwarz 2 Varianten einer Vorplanung an Jurytko, die verlorengegangen sind. Die eine

Variante hatte die Gemeinde konzentrisch um den Altar geplant, die andere sah einen reichen gegliederten Bau vor. Auch von einem Kubus-Bau ist die Rede.⁹⁶³⁾ Wie weit dieser Kubus schon dem ausgeführten entspricht, läßt sich aufgrund der spärlichen Angaben nicht entscheiden. Am 6.1.1960 schickte Schwarz einen Entwurf zur Vorlage an die bischöfliche Behörde. Er entsprach weitgehend dem später ausgeführten Bau.

Die Sakristei schloß sich noch direkt im Norden an die Kirche. Für die Opfer des Nationalsozialismus war eine Kapelle der Kirche vorgelegt. Sie wurde bald zur Marienkapelle umgeändert, da der Bischof meinte, durch die neue Kirche "Regina Martyrum" (siehe Kat. Nr. 50) sei bereits eine Gedächtnisstätte für Berlin geschaffen.⁹⁶⁴⁾

Am 26.11.1960 wird das Baugesuch eingereicht. Die Sakristei schließt sich im Westen an die Kapelle an. Innen wird die Decke von Stahlrohrbindern getragen, die in der Ausführung durch Betonträger ersetzt wurden. Auch ein Glockenständer als Eingangsportal zum Kirchplatz ist schon vorgeschlagen.

Ende des Jahres 1960 wurde der endgültige Entwurf der bischöflichen Behörde vorgelegt, die ihre Kritik anbrachte. Der Turm sei zu klein, die Wegführung zu geknickt. Schwarz antwortete, er würde sich freuen, wenn durch finanzielle Zuschüsse ein größerer Turm gebaut werden könnte. Die Wegführung sei aus Gründen der "Raumverschleierung" so gewählt. Er wolle in Diasporagebieten die Kirchenbesucher erst allmählich auf den heiligsten Ort vorbereiten, daher die Umwege über Vorbauten.⁹⁶⁵⁾

Auf grundsätzliche Schwierigkeiten stieß Schwarz bei der staatlichen Baubehörde. Ihr war die Kirche zu hoch und zu breit, die unter Denkmal stehende alte Dorfkirche sowie der Dorfkern von Alt-Gatow sei nicht berücksichtigt.⁹⁶⁶⁾

Nach dem Tode von Schwarz schien der Bau überhaupt nicht mehr realisiert werden zu können. Die staatliche Behörde genehmigte einen Grundstückstausch, aber die kirchliche Behörde wollte dort den Bau nicht aufstellen lassen. Kardinal Döpfner war nicht mehr in Berlin und der neue Bischof schwer für Schwarz zu gewinnen. Maria Schwarz wandte sich an Scharoun.⁹⁶⁷⁾ Nach Einsatz verschiedener Freunde und Behörden für das Projekt willigte die bischöfliche Behörde schließlich ein, die Kirche auf einem Grundstück gegenüber dem Pfarrhaus zu errichten. Bedingung war, daß die Kirche im Gesamtvolumen reduziert würde.⁹⁶⁸⁾ Im Januar 1963 wurde die endgültige Erlaubnis zum Bau der nun etwas reduzierten Kirche vom Bischöflichen Ordinariat erteilt.

51

98,99
S307

Aachen

St. Bonifatius

Pfarrkirche

1959

Mitarbeiter: Maria Schwarz, Erwin Drese, Gisela Richter

Bauherr: Rektoratsgemeinde St. Bonifatius (Pfarrer Pannhausen)

Bauleitung: Dipl. Ing. Küppers, Heinz Jansen

Baubeginn (Grundstein): 11.11.1962, Richtfest Ende Mai 1963

Weihe: 3.5.1964

Ausstattung: Büro Schwarz, Glasmalereien: Maria Katzgrau

Maße: Länge 28 m, Breite 21 m, Höhe über Altar 16 m,

Decke nach unten gestuft: 12 m "Mittelschiff", 8 m "Seitenschiffe"

Kosten: 900.000.-DM

Pläne: Entwurf vom Dezember 1959 - Entwurf vom Juli-August 1960 - Entwurf vom Oktober 1960 - Weitere ver-

einzelte Zeichnungen von 1961/62 - Ausführungsentwurf
Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungsbe-
richte, ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 307-308 - Herbert Muck,
Zur Auseinandersetzung mit dem neuen Kirchenbau...
1965, S. 215 ff. - St. Bonifatius Aachen - Forst.
Festschrift zur Weihe der Kirche, Aachen 1964

Beschreibung

Die Kirche ist ein breiter, rechteckiger Bau in Betonkonstruktion. Die konstruktiven Teile sind am unverputzten Außenbau sichtbar. Unten sind die Füllwände aus Backstein, oben sind Glasfenster. Im innern sind die Wände weiß verputzt. Der Bau stuft sich zum Altar hin auf, so daß eine Raumteilehierarchie abgelesen werden kann. Die Raumteile sind nur in der gestuften Decke erkennbar, nicht etwa durch trennende Pfeiler, die im Schiff ganz fehlen. Höchste Stufung ist über dem Altar im Osten. Es folgt der T-förmige Laienraumteil und zuletzt als niedrigste Stufe nebenschiffartig Taufraum und Marienaltarraum. Die Querträger und die Glasfensterbänder werden nach oben höher; über dem Altar sind die Fenster besonders hoch. Die Querträger, die die Decken stützen, ziehen sich durch den Raum, so daß sie zunächst den Eindruck etwas verwirren, bis das System der Stufung erkannt ist. Die in ihrer Farbigkeit zurückhaltenden Fenster lassen den Raum hell und luftig erscheinen.

Baugeschichte

Im Frühjahr 1959 wurde Schwarz gebeten, Entwürfe für die Kirche St. Bonifatius mit Pfarrhaus, Kindergarten und Gemeindezentrum anzufertigen.⁹⁶⁹⁾ Den offiziellen Auftrag zu Vorprojekten bekam er am 25. August 1959. Im Dezember

1959 war der erste Plan fertig, der schon weitgehend wie der ausgeführte Bau aussah. Im Oktober 1960 wurde er abgeändert. Der Altarbezirk erstreckt sich jetzt unter der gesamten obersten Dachstufung, die bis zur Mitte des Raumes reicht. In der Ausführung ist er kleiner; er wurde erst nach dem Tode von Schwarz auf Verlangen der Gemeinde reduziert.

Ein Problem wurde die Orgelempore. Schwarz fürchtete den klaren Raumeindruck zu zerstören, wenn eine Orgel-empore als zusätzlicher Raumteil eingebaut werde. Auch hier setzte sich nach langen Verhandlungen am Ende die Diözesanbauverwaltung gegen Maria Schwarz durch.

Nach einem undatierten frühen Erläuterungsbericht sollte das Fenster hinter dem Altar den trinitarischen Gedanken zeigen. Es war ein Wunsch von Schwarz, die Glasfenster, wenn überhaupt farbig, so ganz hell zu halten. Die Ausführung hielt sich an die Vorstellungen von Schwarz und ist als besonders gelungen hervorzuheben.

52

100,101 Wetzlar

St. Bonifatius

Pfarrkirche

1960

Mitarbeiter: Werner Strohl, Maria Schwarz

Bauherr: Pfarrgemeinde St. Bonifatius (Pfarrer Dziuk)

Richtfest: 20.6.1963

Weihe: 28.6.1964

Kosten: Kirche allein 820.615.- DM⁹⁷⁰⁾

Pläne: 3 Blatt undatiert, signiert: Dr. Schwarz - Entwürfe vom Oktober 1960, Januar 1961, März/Mai 1961 und Ausführungspläne.

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz ebd.

Beschreibung

Die Kirche hat einen ellipsenförmigen Grundriß mit großen konchenartigen Querarmen, die sich beim Altar mit dem Hauptraum zu einer räumlichen Einheit verbinden. Die Übergänge zu den Konchen sind abgerundet, so daß die Wände weich geschwungen den Raum umschließen. Zwei Pfeiler stützen die weite flache Decke. Der Raum ist dunkel. Die wenigen quadratischen Fensteröffnungen, die sich in einer oberen Zone gleichmäßig um den Bau ziehen, sind farbig verglast, was das Licht zusätzlich reduziert. Auch die unverputzten Backsteinwände tragen zum dunklen Eindruck bei. An das Langhaus sind beidseitig niedere schlauchartige Nebenräume auf ebenfalls geschwungenem Grundriß angebaut. Sie sind durch je zwei Türen mit dem Langhaus verbunden. Auch sie sind dunkel. Ihr Licht erhalten sie über kleine runde Aufbauten in der Decke. Die Eingänge zur Kirche führen über die Seitenräume. Der Außenbau ist weiß verputzt.

Baugeschichte

Im August 1959 bekam Schwarz das Angebot, eine Pfarrkirche "St. Bonifatius", Gemeindesaal, Kindergarten und Pfarrhaus zu entwerfen.⁹⁷¹⁾

Nach längeren Vertragsverhandlungen ging er im Frühjahr 1960 an die Entwurfsarbeiten, aber schon im Mai stand der endgültige Plan in den Skizzen fest.⁹⁷²⁾

Einige Verzögerung brachte die Suche nach einem Statiker. Als Schwarz starb, waren die Entwürfe zwar ausführungsfähig, aber das Baugesuch noch nicht eingereicht. Die von Schwarz vorgesehene Lage der Nebengebäude genehmigte der Magistrat der Stadt nicht.⁹⁷³⁾ Schwarz hatte sie um einen quadratischen Innenhof angelegt. Die heutige Lage der Ne-

bengebäude geht daher nicht mehr auf Schwarz zurück,
sondern auf sein Büro. Das Baugesuch wurde am 15.8.1961
eingereicht.

53

102
-104

Wuppertal-Vohwinkel

St. Ludger

Pfarrkirche

1960

Mitarbeiter: Hubert Hermann, Maria Schwarz

Bauherr: Pfarrgemeinde St.Ludger (Pfarrer Jungblut)

Bauleitung: Dipl.Ing. Siegfried Luckenbach

Baubeginn (Grundstein): 21.10.1962, Richtfest: 15.11.1963

Weihe: 26.2.1967

Ausstattung: Architekturbüro Schwarz

Maße: Länge außen 32,7 m; Höhe außen 15,6 m, Breite
(größte innen) 18,9 m

Kosten: lt. Abrechnung vom 22. November 1968:DM 766.601.44

Pläne: Vorentwurf vom August 1960 - Entwurf September 1960

- Modellphotos zu diesem Entwurf (Archiv S.Lucken-
bach) - Entwurf Jan.1961 mit flachem Dach- Ausführungs-
entwürfe

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Briefe und Erläuterungsbericht vom
3.9.1960 zum Vorentwurf, ebd.

Literatur: Schwarz, Kirchenbau, S. 311 f.

Beschreibung

Die Kirche hat einen unregelmäßigen Grundriß mit dem
Altar im Süden. Das an beiden Enden rundgeschlossene Lang-
haus weitet sich zu beiden Seiten zu ungleich großen Aus-
buchtungen aus, die die Funktion von Seitenschiffen haben.
Die Ausbuchtungen sind unsymmetrisch angelegt. Alle Rich-
tungsänderungen der Wände verlaufen in weich abgerunde-

ten Biegungen. Dadurch entsteht ein bewegter Raum-"Mantel".⁹⁷⁴⁾ In die unverputzten Backsteinwände sind in der oberen Zone quadratische Fenster eingelassen: je zwei Fenster in den Nebenschiffen und je ein Fenster in gegenüberliegender Anordnung bei den Stirnwänden. Die Decke zeigt den offenen Dachstuhl des Satteldaches und wird von zwei Pfeilern im Schiff zusätzlich unterstützt. Der Raum ist dunkel. Der Außenbau ist weiß verputzt.

Baugeschichte und Pläne

Die Pfarrei St. Ludger stand bereits im Vertrag mit einem anderen Architekten (Dipl.Ing.Brauns), der bereits das Pfarrhaus gebaut hatte, als sie sich Ende 1959 an Schwarz wandte.⁹⁷⁵⁾ Die Unzufriedenheit mit dem vorhandenen Architekten und die Kenntnis einiger Kirchen von Schwarz brachten den Pfarrer zum Wechsel des Architekten.

Der Vertrag mit Architekt Brauns konnte aber nur unter Schwierigkeiten gelöst werden. Erst im Sommer 1960 kam die Zustimmung des Generalvikariats.⁹⁷⁶⁾

04

Bereits am 3.9.1960 ist der Vorentwurf fertig.⁹⁷⁷⁾ Der Vorentwurf zeigt den Grundriß des ausgeführten Baues mit anderer Sakristei. Lediglich die Stützpfeiler sind L-förmig geplant. Die Durchfensterung ist in verschiedenen Varianten gezeigt. Eine davon ist wie in der Ausführung, die andere zeigt unter der Dachschräge einen Fensterkranz. Auch das Dach ist einmal der Wandrundung angepaßt, ein andermal sitzt es rechteckig als Haube auf. Ein dünner schlanker Turm steht neben der Kirche.

Das bischöfliche Amt verlangte ein flaches Dach.⁹⁷⁸⁾ Im Entwurf vom Januar 1961 wird dieser Wunsch berücksichtigt. Nachdem ein Modell der Kirche angefertigt worden war, willigte die bischöfliche Behörde in den Bau mit geneigtem Dach ein.⁹⁷⁹⁾ Aus statischen Gründen mußte man die große Öffnung unter dem Dach aufgeben.⁹⁸⁰⁾

Soest

Hl. Kreuz

Pfarrkirche

1960/61

Mitarbeiter: Hildburg Strohl, Maria SchwarzBauherr: Kirchenvorstand St. Patrokli (?) (Pfarrer Kothes)Bauleitung: Siegfried Luckenbach und Arch. Groth, Soest,

Statik Dahlbender

Baubeginn (Grundstein): 1 Woche nach Pfingsten 1966Richtfest: 19.10.1966Weihe: 14.9.1967Ausstattung: Büro SchwarzPläne: Entwurf vom 25. Dezember 1960 - Entwurf vom September 1962 - Entwurf vom Februar 1963 - Entwurf Juni 1964 und Ausführungsentwurf

Archiv Maria Schwarz, Köln

Schriftliche Quellen: Korrespondenz und Erläuterungsbericht zum Ideenentwurf vom 10.1.1961, ebd.Literatur: Katalog der Gedenk-Ausstellung des BDA Köln, 1964, S. 78 ff.Beschreibung

Der Bau ist breit und rechteckig mit dem Altar im Norden. Die Altarstelle befindet sich in einer im Raum freistehenden gemauerten Apsis, die bis zu den Deckenträgern aufragt und eine Art Mittelschiff abschließt. Die Konstruktion mit Stahlbetonträgern und Stützen ist optisch kräftig hervorgehoben, außen durch Strebebeyler. Die Füllwände sind bis auf einen "Lichtkranz"⁹⁸¹ in der oberen Zone aus Backstein. Hinter der Altarapsis dient der Raum einer Werktagskapelle, für die noch eine rechteckige niedrige Raumerweiterung nach außen angefügt

ist. Außen wie innen ist die Kirche unverputzt. Für festliche Gelegenheiten ist ein Mittelportal im Süden. Der reguläre Eingang ist seitlich. Auf der Westseite führt der Weg außen zum Eingang über eine offene Halle. An diesen Hallengang schließt sich auch der breite nicht sehr hohe Turm an wobei eine Durchfahrt für Kraftwagen im unteren Geschoß ausgespart ist.

Baugeschichte und Pläne

Die Kirche sollte aufgrund eines beschränkten Wettbewerbs geplant werden. Neben Schwarz wurden Gottfried Böhm und Architekt Weiken aus Unna aufgefördert.⁹⁸²⁾

Schwarz erreichte, daß der Wettbewerb insofern eingeschränkt wurde, als keine anonym eingereichten Wettbewerbspläne begutachtet wurden. Die Zusammensetzung des Gutachterkollegiums mußte seine Zustimmung haben.⁹⁸³⁾

Das Bauprogramm verlangte u.a. einen rechteckigen Bau und einen Kapellenraum für einen Seitenaltar.

Nachdem Schwarz zu bedenken gab, daß in Kirchennähe bald Hochhäuser gebaut werden sollen, hielt er es nicht für angebracht, einen hohen Turm als Konkurrenz aufzustellen. Auch in der Frage der Empore konnte Schwarz sich durchsetzen: sie konnte weggelassen werden.⁹⁸⁴⁾

Der Vorentwurf von Schwarz im Dezember 1960 zeigt zwei Varianten über gleichem Grundriß. Die eine, "B", entspricht im wesentlichen dem ausgeführten Bau. Die andere sieht einen breiteren Fensterkranz vor. Im Erläuterungsbericht läßt Schwarz die Frage nach dem Verputz offen. Er sieht zunächst eine weißverputzte Kirche vor, aber er kann sich auch eine Bruchsteinwand vorstellen. Für die Fenster mögen später Glasmalereien eingesetzt werden. Ein Merkmal des Baues sind die aus den Langhauswänden nach außen tretenden kleinen Beichtnischen, wie Schwarz sie öfters geplant hat.

Schwarz erhielt den Auftrag für weitere Planungen. Nach dem Tode ihres Mannes konnte Maria Schwarz nach schwierigen Verhandlungen die Entwurfsarbeiten fortsetzen. Das Generalvikariat wollte eine besser ausgestaltete Fassade. Die Kapelle für kleine Gottesdienste sei nicht intim abgegrenzt und ihr Altar in einem niedrigeren Bauteil als der Beterraum, was die Raumeinheit zerstöre. Die Seitenaltäre lägen ungünstig und die Beichtnischen machten keinen günstigen Eindruck am Außenbau. Auf dem Sängerpodium könnten keine Sitzplätze aufgestellt werden, und wegen der schmalen Abtreppe könne man auch nicht knien.⁹⁸⁵⁾

Maria Schwarz verteidigte die Beichtnischen als kleine Würfel, die für die Proportion des Baues wichtig seien. Die Fassade könne festlicher gestaltet werden.⁹⁸⁶⁾

Das Büro Schwarz arbeitete darauf neue Entwürfe aus (10.9.1962), die sich vom ursprünglichen Konzept unterscheiden. Das Sängerpodest ist in eine wandhohe, nach außen tretende Nische rechts vom Altar verlegt.

Dieser kleine Anbau hat ein nach außen ansteigendes Pultdach, das sich an das ebenfalls veränderte flache Satteldach der Kirche anschließt.

Im Westen sind zwei Beichtnischen zusammengebracht und ragen gemeinsam etwas aus der Wand heraus. Die Kapelle hinter der Apsis mit eigener Altarnische ist aufgegeben. Jetzt steht ein Marienaltar in der nordöstlichen Ecke. An der Fassade wird der Fensterkranz in der Mitte unterbrochen und eine quadratische Umrahmung eingesetzt.

Nun wurde verlangt, daß die Apsis zurückversetzt werde, bis auf höchstens 2 m zur Wand hin, damit der Altar mehr von der Gemeinde getrennt sei.⁹⁸⁷⁾ Maria Schwarz, die gerade die wichtigste Idee dieses Baues retten wollte, bestand auf der freien Lage der Apsis.⁹⁸⁸⁾

Man gab Maria Schwarz ein Ultimatum für einen neuen

Entwurf, mit nach rückwärts verschobener Apsis, andernfalls verlöre sie den Auftrag.⁹⁸⁹⁾

So entstand im Februar 1963 ein ganz neuer Entwurf. Die Apsis ist nach außen gerückt, ein Mittelteil der Fassade tritt hervor, um Platz für eine Empore im Innern freizumachen. Der Fensterkranz ist aufgegeben. Rechteckige Fensteröffnungen reihen sich im Langhaus aneinander, auch seitlich an der Fassade und der Altarwand. Im Mittelteil der Fassade gibt es ein hochrechteckiges Fenster, darunter ein Portal mit einem Entlastungsbogen in der Wand darüber. Noch im Juni 1964 mußten neue Entwürfe bezüglich der Durchfensterung mit Varianten gezeichnet werden. Die Felder sind jetzt höher und etwa quadratisch, teils einzeln, teils aneinandergereiht, auch an der Fassade.

Am 9.10.1963 wurde vom Bischöflichen Generalvikariat die Baugenehmigung erteilt, aber noch einige kleinere Änderungen verlangt.

Schließlich schaltete sich der Bürgermeister der Stadt ein und wollte den ursprünglichen Entwurf bei der kirchlichen Behörde durchsetzen.⁹⁹⁰⁾

Nach langen mühseligen Verhandlungen, auch hinsichtlich der Finanzierung, konnte der ursprüngliche Wettbewerbsentwurf schließlich ausgeführt werden.

Anmerkungen

- 1) Willy Weyres, Katholische Kirchen, in: Handbuch moderner Architektur, Eine Kunstgeschichte der Architektur unserer Zeit, Berlin 1957; ders. und Otto Bartning, Kirchen. Grundlagen, Planung, Neue Kirchenbauten, Handbuch für den Kirchenbau, München 1959.
- 2) Hugo Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, München Zürich 1973.
- 3) Herbert Muck, Sakralbau heute, Aschaffenburg 1961
- 4) Wolfgang Pehnt, Architektur, in: Giulio Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12, 1977. Ferner Arnold Whittik, European architecture in the twentieth century, Plymouth 1974; Bernard Champigneulle und Jean Ache, L'architecture du XX^e siècle, Paris 1962; John Jakobus, Die Architektur unserer Zeit. Zwischen Revolution und Tradition, Stuttgart 1966.
- 5) Manfredo Tafuri und Francesco Dal Co, Architettura Contemporanea, Mailand 1976.
- 6) Henry-Russel Hitchcock, Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, The Pelican History of Art, dritte Auflage 1969, Paperback-Ausgabe 1971.
- 7) Werner Hofmann und Udo Kultermann, Baukunst unserer Zeit. Die Entwicklung seit 1850, Essen 1969.
- 8) Nach Paulus, Eph. 1, 22 f.; Kol., 1, 18 - 20
- 9) Einiges über die Gesamtproblematik versucht die vorliegende Arbeit in den Kapiteln Das Katholische Kunstverständnis, Der Kirchenbau, Der Stil, Tradition beizutragen (s. u. S. 119 - 156).

- 10) Heinrich Lützel, Der deutsche Kirchenbau der Gegenwart, Düsseldorf 1934, Willy Weyres, der Kirchenbau im Erzbistum Köln, 1920 - 1931, in: Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen, Köln 1932.
- 11) Die Schriften zu den einzelnen Bauten sind im Katalog an jeweiliger Stelle aufgeführt.
- 12) Am 15.4.1958 schrieb Schwarz an Meunier und wollte ihn für eine Monographie gewinnen.
- 13) Anton Henze, Rudolf Schwarz und das Gotteshaus der neuen Architektur, in: Unser Bocholt. Zeitschrift für Kultur- und Heimatpflege 8, H. 3, 1957, S. 26 - 34
- 14) Herbert Muck, Zur Kennzeichnung der Kirchenbauten von Rudolf Schwarz, in: Christliche Kunstblätter 103, 1965, H. 4, S. 75 f.
- 15) Siegfried Schink, Rudolf Schwarz. Zulassungsarbeit an der theologischen Fakultät Paderborn 1971 (Masch.-Schr.)
- 16) Schwarz rühmt sich etwa bei der Besprechung des von ihm gebauten Wallraf-Richartz-Museums, daß er alles nur "Moderne" auszuschneiden versucht habe. Kirchenbau, S. 122 f. Bei seiner Polemik gegen das Bauhaus von 1953, die zu einem Streitgespräch in der Zeitschrift Baukunst und Werkform geführt hatte, stellte er unter anderem folgende Forderung auf: "Bezeichnungen wie modernes Bauen, moderner Baukünstler und ähnliche sind inhaltlos und als irreführend abzulehnen und dürfen nicht mehr verwandt werden." "Was dennoch besprochen werden muß" in: Baukunst und Werkform 1953, S. 197.

- 17) Die bisher veröffentlichten Daten sind z.T. ungenau, oft widersprüchlich. Die folgende Aufstellung wurde vor allem Urkunden, offiziellen Aufstellungen für Behörden, sowie autobiographischen Notizen entnommen. Alle im Archiv Schwarz.
- 18) Reifezeugnis ausgestellt am 2. August.
- 19) Offizielle Dienstzeitaufstellung, die nach Schwarz' Tod gemacht wurde.
- 20) Ingenieurdiplom ausgestellt am 7. Dez. 1918.
- 21) Personalverzeichnis der Universität Bonn, 1919. Siehe auch Anm. 207
- 22) Siehe Anm. 3
- 23) Brief Maria Schwarz an Konrad Rühl, Staatssekretär a.D., vom 30.3.62. Der Anlaß dieses Schreibens ist unbekannt.
- 24) lt. Urkunde "mit Auszeichnung" bestanden.
- 25) Autobiographische Notiz o.D. (Zeit der Generalplanung für Köln) Manuskript (für Behörden?)
- 26) ausgestellt am 20. November
- 27) Siehe Anm. 9
- 28) ebda.
- 29) Siehe Anm. 3 und 9
- 30) In dieser Aufstellung der wichtigsten Daten werden nur wenige Werke erwähnt, allerdings auch wichtige Bauten, die über das in der Arbeit begrenzte Thema hinausgehen.
- 31) Urkunde zum Direktor- und Professorentitel auf Lebenszeit erst am 1.10.1928. Siehe auch Anm. 3.
- 32) erwähnt nur bei Schwarz, Kirchenbau, S. 49 f.

- 33) ebda., S. 52 f.
- 34) Siehe Anm. 9
- 35) Kirchenbau, S. 85. Ursprünglich geplanter Titel "Vom Bau der Welt".
- 36) Siehe Anm. 3
- 37) ebda.
- 38) ebda.
- 39) Siehe Anm. 3 (laut Ausstellungskatalog 1963 erst ab 20.2.)
- 40) Zur Frage der Zuschreibung und Datierung siehe S.32 ff
- 41) Vgl. dagegen Kat. Nr. 3 "kreisrunde Kirche".
- 42) Siehe unten S. 34 f.
- 43) Siehe S. 136 ff.
- 44) Schwarz, Entwurf einer kreisrunden Kirche, 1928, S. 262 f.
- 45) Die Schalllöcher gehören zum Turm über der Orgel. 'Tag und Nacht sollte die Orgel spielen, nur zur Ehre Gottes. Ebda., S. 262.
- 46) Die Vorkirche mit den Kreuzwegstationen und einem Taufraum wird als "Prozessionsweg" bezeichnet. Schildgenossen, 1928/29, S. 269.
- 47) ebda.: der Gottesdienstraum "ist von der Straße ganz abgeschlossen".
- 48) Vgl. ähnliche Fensterlösungen bei Kirchen der zwanziger Jahre.
- 49) Dies ist ein durchgehendes Phänomen bei Schwarz, das sich durch Zitate belegen läßt. Hier: Schwarz, Die Fronleichnamskirche, in: Die Schildgenossen, 11, 1931, S. 284.

- 50) Genaue Maße sind nicht bekannt.
- 51) Der Turm der Fronleichnamskirche ist 42 m hoch, genau so hoch, wie die kreisrunde Kirche geplant war. Milwaukee ist ca. 39 m hoch, der dazugehörige Turm noch einmal doppelt so hoch.
- 52) Siehe S. 17.
- 53) Es ließe sich darüber spekulieren, ob die morgendliche Belichtung, die vor allem den vorderen Laienraum betonte, ähnlich wie bei der kreisrunden Kirche auf das hl. Geschehen der Messe mit Kommunion ausgerichtet war. Darin wäre die "Vierwandkirche" der "kreisrunden Kirche" vergleichbar (s. oben S. 13).
- 54) Bei der Fronleichnamskirche gab es einen Entwurf mit Steildach über einem quaderförmigen Baukörper, der auch geometrische Fensteröffnungen vorsah. Das Steildach hob die stereometrische Grundaussage des Entwurfs auf, wodurch die Aussage doppeldeutig und eher etwas kurios wurde.
- 55) "Zu Anfang 1925 wurde ich an die höhere Technische Lehranstalt Offenbach/Main berufen, wohin mich Prof. Dominikus Böhm geholt hatte, mit dem ich eine Ateliergeinschaft einging." Selbstverfaßter Lebenslauf von Schwarz ohne Datum, jedoch zur Zeit der Generalplanung von Köln, also zwischen 1946 - 1952. Im Archiv Schwarz.
- 56) ebda.
- 57) Raimund Thoma, Bautechnische Erläuterungen zu den Werken Dominikus Böhms, in: Hoff, Muck und Thoma, Dominikus Böhm, München 1962, S. 504, Nr. 143. Das Original war mir nicht zugänglich.
- 58) ebda.

- 59) ebda.
- 60) Siehe Entwurf Hanau, Kat. Nr. 16 oder Gey, Kat. Nr. 17, Abb. 108 - 125.
- 61) Darauf weisen etwa die riesigen weißen Wandflächen der meisten Entwürfe.
- 62) Raimund Thoma, Bautechnische Erläuterungen, 1962, Die kurze Charakteristik von Böhm's Stil hält sich an Entwürfe und Bauten der 20er Jahre. Sie muß nicht unbedingt für das Gesamtschaffen von Böhm gültig sein.
- 63) Vielleicht ist diese Idee aber auch ein Indiz dafür, daß der Entwurf der Kirche in einer Siedlung tatsächlich erst 1927 entstand und Schwarz die Idee nicht über drei Jahre lang beschäftigte.
- 64) Siehe unten S. 42 f.
- 65) Schwarz gibt einmal, bei der Besprechung der Kirchen von Böhm bemerkenswerterweise zu bedenken: "... die städtebauliche 'Dominante' hat nur dort Berechtigung wo die Kirche tatsächlich Stadt und Seelen 'beherrscht'." (Schwarz, Kirchenbauten und Skizzen von Dominikus Böhm, 1927, S. 159) Was er also Böhm vorwirft, entspricht seinen eigenen Vorstellungen. Es soll bei dieser Gelegenheit auch nicht ein zweites Zitat von Schwarz verschwiegen werden, das die Dominanz des Kirchenbaues für die eigene Zeit infrage stellt: "Die Kirche (er bezieht sich auf die Fronleichnamskirche) mußte darum städtebaulich 'Dominante' werden, obschon man zweifeln kann, ob es heute Sache des Kirchenbaues ist, über den Städten zu 'herrschen'." (Schwarz, Fronleichnamskirche in Aachen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung, 51, 1931, S. 441).

- 66) Das einzige Beispiel für eine ungegliederte, geschlossene Wandfläche bei Böhm aus der Zeit vor 1930 ist die Pfarrkirche in Dettingen. Dort betrifft es aber nur die niedrigeren Seitenschiffe, d.h. sie ist bedeutend unauffälliger als die großdimensionierten Flächen bei Schwarz, die auch für die Frauenfriedenskirche typisch sind.
- 67) Siehe Abb. bei Hoff, Muck und Thoma, Dominikus Böhm, 1962, S. 138 f.
- 68) ebda., Abb. S. 100 - 103 und bei Johannes van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, Gladbeck i.W., 1923², S. 112 ff.
- 69) Z.B. Die Kirche in Frielingsdorf von 1926/27. Abb. in Hoff, Muck und Thoma, Dominikus Böhm, S. 165 und Kapellenkirche in Hindenburg O.S. von 1928/29 Abb. ebda. S. 203.
- 70) ebda., Abb. S. 146 ff.
- 71) Siehe den ausführlichen Bericht über den Wettbewerb der Frauenfriedenskirche in: Bauwettbewerbe 1927, H. 17.
- 72) Nach einer persönlichen Mitteilung von Prof. Willy Weyres gehörte Schwippert ebenfalls zum Quickborn und war von da her mit Schwarz befreundet.
- 73) Siehe den Katalog Hans Schwippert, Kurt Schwippert, Ausstellung Lempertz-Contempora vom 13.12.69 - 31.1.70 Köln und der Hinweis bei Hugo Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, München Zürich, 1973, S. 252, Nr. 68.
- 74) Veröffentlicht mit einer Erläuterung in: die Schildgenossen, 8, 1928, H. 5.
- 75) Auch der Entwurf für die Frauenfriedenskirche stammt

im Wesentlichen bereits aus dem Jahre 1926. Siehe dazu die Erläuterungen zur Veröffentlichung des Ur-entwurfs in: die Schildgenossen, 8, 1928, H. 5.

- 76) Schwippert, Erläuterungen zur Pfarrkirche II, 1928, H. 5.
- 77) Hugo Schnell, Kirchenbau, 1973, S. 252, Nr. 68. Dort allerdings ohne Quellenangabe.
- 78) Archiv Schwarz. Genaue Entstehungszeit: 1.1.17 - 8.5.17.
- 79) Zur Quickbornbewegung siehe: Wilhelm Spael, Das katholische Deutschland im 20. Jahrhundert. Seine Pionier- und Krisenzeiten 1890 - 1945, Würzburg 1964, und: Romano Guardini, Quickborn. Tatsachen und Grundsätze, Rothenfels 1921. Siehe auch unten S. 70 ff.
- 80) In: Die Schildgenossen 4, 1924, S. 422 - 429
- 81) In: Die Schildgenossen 7, 1926, S. 130
- 82) In: Die Schildgenossen 7, 1927, S. 301 - 307
- 83) In: Die Schildgenossen 8, 1927/28, S. 193 - 198
- 84) In: Die Schildgenossen 8, 1927/28, S. 284 - 293
- 85) In: Die Schildgenossen 10, 1929/30, S. 433 - 443
- 86) In: Leben und Weltanschauung 7, 1932, S. 17 - 20
- 87) In: Die Schildgenossen 12, 1932, S. 1 - 16
- 88) Die hier intendierte Analyse der Schriften von Schwarz will nicht umfassend sein, sondern nur einige Grundzüge herausheben, die sich dann auch auf das Werk beziehen lassen. Es schien berechtigt, die Frage nach den historischen Bezügen des Denkens von Schwarz zunächst auszuklammern, siehe dazu unten S. 68 - 156.

- 89) "Was über alle Rechnung hinaus ist". Rede zur Poelzig-Ausstellung in Krefeld, in: Baukunst und Werkform 4, 1951, S. 46.
- 90) Der Absatz seiner beiden Bücher "Vom Bau der Kirche" und "Von der Bebauung der Erde" ging nur schleppend. Sein Verleger Lambert Schneider schrieb ihm am 4.10.54: "Vom Bau der Kirche lagern noch 1600 Roh-exemplare, von der Bebauung der Erde noch 2500 Exemplare beim Buchbinder. Die Absatzziffern in den letzten Jahren betrugen:

Bau der Kirche	1952 = 79 Stck
	1953 = 85 Stck
	1954 = 60 Stck
Bebauung der Erde	1952 = 70 Stck
	1953 = 30 Stck
	1954 = 7 Stck

Das ist erschütternd und liegt weit unter der Ziffer, die das Verlagsrecht zur Freigabe für die Veramschung nennt (200 Ex. pro Jahr). "Man muß allerdings dazu sagen, daß das Buch "Vom Bau der Kirche" bereits in der zweiten Auflage vorlag und es Schwarz sogar gelang, eine amerikanische Ausgabe davon durchzusetzen: The Church Incarnate, Chicago 1958. Ein zuvor unternommener Versuch, es über Nikolaus Pevsner in England herauskommen zu lassen, scheiterte an Pevsner, der es zwar höflich lobte "it is certainley a moving performance", aber es für unübersetzbar hielt. Die Engländer verstünden diese Art überhaupt nicht. (Brief Gerhard Rosenberg, London, an Schwarz am 27.1.51).

- 91) Schwarz, Auf dem Wege zum neuen Geschichtsbild, 1924, S. 424, Anm.
- 92) Schwarz, Wegweisung der Technik, Potsdam 1928, S. 5

- 93) Schwarz, Vom Sterben der Anmut, 1928, S. 289.
- 94) ebda., S. 285.
- 95) ebda.
- 96) ebda.
- 97) ebda., S. 289.
- 98) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 5.
- 99) Schwarz, Vom Sterben der Anmut, S. 289.
- 100) ebda., S. 284.
- 101) Ein Teil daraus wurde in den Schildgenossen unter dem Titel "Das Gesetz der Serie" 1927, S. 36 - 55 veröffentlicht. Bei Zitaten aus diesem Teil wird in Klammern auch die Seitenzahl aus den Schildgenossen angegeben. Auszüge veröffentlichte auch die Zeitschrift "Leben und Weltanschauung" 7, H. 2, S. 17 - 20 unter dem Titel "Serie oder Persönlichkeit".
- 102) Siehe unten S. 157 ff.
- 103) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 45 (44)
- 104) Siehe z.B. Corbusiers Vorbilder: Ozeandampfer, Flugzeug, Auto, in "Ausblick auf eine Architektur" 1922, Ullstein Bauwelt Fundamente 2, Berlin 1963.
- 105) Schwarz, Vom Sterben der Anmut, S. 284.
- 106) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 23.
- 107) ebda., S. 5.
- 108) ebda., S. 24.
- 109) ebda., S. 5.
- 110) Schwarz, Auf dem Wege zum neuen Geschichtsbild, 1924, S. 423.
- 111) Jener in Anm. 101 angegebene Teil "Das Gesetz der Serie".

- 112) ebda., Titel des Aufsatzes in den Schildgenossen.
- 113) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 37 (38).
- 114) ebda.
- 115) Schwarz, Baustelle Deutschland, 1932, S. 5 f.
- 116) ebda., S. 6.
- 117) Schwarz, Werk in Not, 1930, S. 437.
- 118) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 38 (39)
- 119) ebda., S. 5.
- 120) ebda., S. 42 f. (42).
- 121) ebda., S. 44 (43).
- 122) ebda., S. 46 (45).
- 123) ebda., S. 45 (44).
- 124) ebda., S. 46 (45).
- 125) ebda., S. 5.
- 126) Schwarz, Vom Sterben der Anmut, S. 289.
- 127) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 46 (44).
- 128) ebda., S. 36 (37).
- 129) ebda., S. 46 (44).
- 130) Schwarz, Auf dem Wege zum neuen Geschichtsbild,
S. 422 f.
- 131) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 49 (46).
- 132) ebda., S. 45 (44).
- 133) ebda., S. 51 f. (48 f.)
- 134) ebda.
- 135) ebda., S. 55 (55).
- 136) ebda., S. 49 (47). Es kann hier nicht Schwarz' Be-

ziehung zum Bauhaus Le Corbusier und anderen von ihm als "Formalisten" und Marxisten bezeichneten Fachkollegen untersucht werden. (Siehe Großstadt als Tatsache und Aufgabe in: Die Schildgenossen, 7, 1927, S. 305 f., oder auch in anderen Schriften.) Man müßte sich durch eine Reihe von verwandten, fast identischen Gedanken durchmühen, um am Schluß nur feststellen zu können, daß Schwarz als gläubiger Katholik das "Schöpferische" und seine Gottabhängigkeit in den Vordergrund stellt, während seine Gegner vor allem den Menschen

In allem anderen ging er durchaus konform mit ihnen. Besonders mißverständlich ist seine Gegnerschaft gegen Corbusier, der einem eigenen Kult des Schöpferischen frönte. Es mag auch etwas Künstlerrivalität dahinterstecken, denn Schwarz warf dem Bauhaus noch Anfang der 50er Jahre in emotionaler Sprache Materialismus vor und beklagte sich, daß mit diesen in Amerika und in der Welt so berühmt gewordenen "Marxisten" soviel Aufhebens gemacht würde. (Siehe den Streit, den Schwarz in der Zeitschrift "Baukunst und Werkform" 1953 entfacht hatte.) Siehe auch u. S.85 ff.

137) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 26.

138) ebda., S. 24.

139) ebda., S. 28.

140) ebda., S. 29.

141) Schwarz, Vom Sterben der Anmut, S. 285.

142) ebda., S. 289.

143) Schwarz, Neues Bauen?, 1929, S. 215.

144) ebda.

145) ebda.

- 146) ebda.
- 147) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 13.
- 148) Schwarz, Neues Bauen?, S. 214.
- 149) Schwarz, Über Baukunst, 1924, S. 273.
- 150) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 15.
- 151) ebda.
- 152) ebda., S. 17.
- 153) ebda., S. 44 (43)
- 154) Schwarz, Neues Bauen?, S. 214 f.
- 155) ebda., S. 215.
- 156) Schwarz, Über Baukunst, S. 278.
- 157) ebda.
- 158) Schwarz, Erneuerung des Kirchenbaus?, 1930, S. 546.
- 159) Schwarz, Über Baukunst, S. 279.
- 160) Schwarz, Neues Bauen?, S. 217.
- 161) Schwarz, Erneuerung des Kirchenbaus?, S. 545.
- 162) ebda., S. 546.
- 163) Siehe Schnell, Kirchenbau (1973), S. 51.
- 164) Schwarz, Erneuerung des Kirchenbaus?, S. 556.
- 165) ebda., S. 546.
- 166) Schwarz, Die Fronleichnamskirche, in: Die Schildge-
nossen 11, 1931, S. 287 und ders., Die Fronleich-
namskirche in Aachen, in: Der Baumeister, 1932,
S. 35.
- 167) Schwarz, Die Fronleichnamskirche, in: Die Schildge-
nossen, 1931, S. 286.
- 168) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 19.

- 169) ebda.
- 170) ebda., S. 20.
- 171) Schwarz, Über Baukunst, S. 279.
- 172) Das träfe etwa auf die Fronleichnamskirche, die "Vierwandkirche" oder Milwaukee zu.
- 173) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 26.
- 174) Aus diesem Verständnis heraus konnten Schwarz bereits die "Manifeste" des Bauhauses genügen, die ganze Richtung abzulehnen. (Großstadt als Tatsache und Aufgabe, 1927, S. 306)
- 175) Erläuterung zum Wettbewerbsentwurf "Mauer" im Archiv St. Jakob in Aachen.
- 176) Schwarz, Erläuterung zum Entwurf einer kreisrunden Pfarrkirche, in: Die Schildgenossen, 8, 1928, S.262.
- 177) Schwarz, Die Fronleichnamskirche in Aachen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 51, 1931, S. 441 und in: Die Schildgenossen 11, 1931, S. 284 und in: Der Baumeister, 1932, S. 37.
- 178) Schwarz, Entwurf einer Marienkapelle, 1928, S. 27.
- 179) Erläuterung zum Entwurf "Mauer", im Pfarrarchiv St. Jakob Aachen.
- 180) Schwarz, Entwurf einer kreisrunden Pfarrkirche, 1928, S. 262.
- 181) Schwarz, Entwurf einer Marienkapelle, S. 27.
- 182) Entwurf "Vierwandkirche" in: Die Schildgenossen 9, 1929, S. 268.
- 183) Schwarz, Die Fronleichnamskirche, in: Die Schildgenossen 11, 1931, S. 286.
- 184) Entwurf "Mauer", in: Die Schildgenossen 9, 1929, S. 269.

- 185) Schwarz, Entwurf einer Marienkapelle, S. 25.
- 186) Schwarz, Entwurf einer kreisrunden Pfarrkirche, S. 262.
- 187) ebda., S. 262 f.
- 188) Schwarz, Entwurf einer Marienkapelle, S. 25 f.
- 189) ebda., S. 25.
- 190) ebda., S. 27.
- 191) Schwarz, Kirchenbau 1960, S. 16.
- 192) Schwarz, Die Fronleichnamskirche in Aachen, in: ZBV 51, 1931, S. 442.
- 193) Schwarz, Rede zur Eröffnung der Ausstellung "Eucharistischer Bau" o.J. (1960)
- 194) Siehe oben S. 59 f.
- 195) Schwarz, Die Fronleichnamskirche, in: Die Schildgenossen, 11, 1931, S. 286.
- 196) Schwarz hat sich zwar in seinem Buch "Vom Bau der Kirche", 1938, dagegen ausgesprochen, daß man "die Formen der Abstraktion für Gottes Gestalt" hält, aber seine Texte der zwanziger Jahre legen diesen Schluß zumindest sehr nahe.
- 197) Schwarz, Fronleichnamskirche in Aachen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 51, 1931, S. 443.
- 198) Schwarz, Erneuerung des Kirchenbaus?, S. 554.
- 199) ebda.
- 200) Schwarz, Wegweisung der Technik, S. 34 (36).
- 201) ebda., S. 48 (46)
- 202) ebda., S. 49 (46 f.)
- 203) Schwarz, Kirchenbau, 1960, S. 10. Die Unzufrieden-

heit mit der Ausbildung muß man dahin verstehen, daß die Schulung nicht an konkreten Bauaufgaben erfolgte. Seine späteren Richtlinien für künstlerische Ausbildung gingen von der praxisbezogenen Lehre aus. Siehe "Werkschulung und Staat" in: Der Baumeister, 1933, Beilage S. 179. Diese Forderung ist lange vorher vom Werkbund aufgestellt und durch das Bauhaus verwirklicht worden. Siehe Sebastian Müller, Kunst und Industrie. Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur, München 1974, S.134.

- 204) Siehe Abriß der Lebensdaten, Jahr 1919, s. o. S. 7.
- 205) "Ich übernahm zuerst den Unterricht in allgemeinen Wissenschaften und Kunstgeschichte ..." Selbstverfaßter Lebenslauf, undatiert, Archiv Schwarz. Ein Zeugnis seiner kunsthistorischen Kenntnisse zu jener Zeit ist sein Aufsatz über Dominikus Böhm, 1925: "Sakrale Baukunst".
- 206) Selbstverfaßter Lebenslauf, Archiv Schwarz.
- 207) Schwarz gab in seinem selbstverfaßten Lebenslauf an, er habe Philosophie studiert. Im Personalverzeichnis der Universität Bonn von 1919, das auch eine Liste der Studierenden enthält, ist Schwarz als Student der katholischen Theologie aufgeführt. Er hatte sich am 12. Februar 1919 immatrikuliert. Sein Wohnsitz war angegeben: Köln, Cäcilienkloster Nr. 5.
- 208) Es ist nicht bekannt, seit wann Schwarz Mitglied des Quickborn war. Sein Theologiestudium könnte darauf hinweisen, daß er es zu jener Zeit bereits war oder zumindest damals mit ihm in Berührung kam. Ganz sicher gehörte er 1923/24 dem Quickborn an, als seine ersten Aufsätze in den "Schildgenossen" erschienen. Der Quickborn hatte selbst eine gewisse Affinität zur Philosophie. Es wurde sogar vorge-

schlagen, bei einer eventuellen Hochschulreform für ein Philosophiejahr vor dem eigentlichen Fachstudium einzutreten, da sich sonst ein Spezialistentum entwickeln würde. Paul Plachetka, Hochschulreform, in: Die Schildgenossen 2, 1921, S. 91.

- 209) In einem Personalverzeichnis der Universität Berlin von 1923 wird Guardini unter diesem Stichwort angeführt, was nicht heißt, daß Guardini nicht auch fachtheologische Vorlesungen hielt. Guardini lehrte zeitweilig auch in Bonn, jedoch nicht zur Zeit, als sich Schwarz dortinmatrikulierte.
- 210) Seit 1927
- 211) Über den Quickborn siehe Hermann Hoffmann, Quickborn, in: Hochland, 17, 1919/20, S. 247 - 500; Romano Guardini, Quickborn, Tatsachen und Grundsätze, Rothenfels 1921; Johannes Hönig, Vom Geiste Quickborns, in: Literarischer Handweiser 59, 1923, 9 - 14; ferner die Berichte von drei Quickborntagen, Rothenfels, 1919, 1920, 1921; sowie: Die Schildgenossen, 1920 - 1941; Hermann Platz, Das Religiöse in der Krise der Zeit, 1928, S. 72 - 81.
- 212) Nach Hoffmann, Quickborn, S. 247 : 1910. Bei Guardini, Quickborn, S. 3, bereits ab 1909.
- 213) Hoffmann, Quickborn, S. 247.
- 214) ebda., S. 249
- 215) Maria Liedl, Von Ziel und Weg, in: Die Schildgenossen, 1, 1920, S. 13. Siehe auch Guardini: Gottes Werkleute, Briefe über Selbstbildung, Rothenfels a.M. 1921 bes. S. 20.
- 216) Erinuert sei z.B. an Gropius "Bauhütte" nach mittelalterlichem Vorbild. Dazu z.B. Herbert Hübner, Die soziale Utopie des Bauhauses, Diss. Münster 1963, S. 23.

- 217) Des Königs Banner, Der dritte deutsche Quickborn-tag, Hg. Hermann Hoffmann, Rothenfels a.M., 1921, S. 85.
- 218) Des Königs Banner, S. 22.
- 219) ebda., S. 14.
- 220) ebda., S. 25 u.a.
- 221) Hoffmann, Quickborn, S. 249.
- 222) Es gab auch Kritik an diesen Gehorsamsidealen, doch nicht innerhalb des Quickborn. Siehe Albert Mirgeler, Jugendbewegung vor dem Ende. Eine Abrechnung mit Romano Guardini und dem Quickborn, in: Die Schildgenossen 4, 1923, S. 26 - 29. Mirgeler kritisiert vor allem die Realitätsferne des Quickborn und sein Arrangement mit den Gegebenheiten, da der Gehorsam keine echte Opposition erlaubt.
- 223) Des Königs Banner, s. Anm. 217, S. 32.
- 224) Des Königs Banner, s. Anm. 217, S. 50.
- 225) Siehe dazu z.B. Franz Kloidt, Unser Weg zur Volksgemeinschaft, in: Die Schildgenossen 2, 1922, S. 229 ff.
- 226) Romano Guardini, Gruppe oder Kreis, in: Die Schildgenossen 2, 1921, S. 88.
- 227) Guardini, Vom Wesen katholischer Weltanschauung, in: Die Schildgenossen 4, 1923, S. 67.
- 228) Bernd Pfister, Vom politischen Menschen, in: Die Schildgenossen 4, 1924, S. 122.
- 229) Selbstverfaßter Lebenslauf, Archiv Schwarz.
- 230) Gustav Lampmann, Jakob Koerfers neue Bürohäuser in Köln, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1926, S. 81. Walter Müller-Wulckow, Architektur der Zwan-

ziger Jahre in Deutschland, Königstein im Taunus
1929 - 32, 1975, Teil I, S. 113.

230a) Lampmann, Koerfer, S. 81.

231) Selbstverfaßter Lebenslauf, Archiv Schwarz.

232) Selbstverfaßter Lebenslauf, Archiv Schwarz.

233) Schwarz, "... Was über alle Rechnung hinaus ist",
1951, S. 45.

234) ebda., S. 45.

235) Dieser Begriff kursierte vor allem in Kreisen der
Gegner des Neuen Bauens als Schreckenswort. Wie
Schwarz glaubte man, daß Corbusier das Wohnen zu
reinem Funktionieren degradiere. Corbusier hatte ge-
schrieben: "Das Haus ist eine Wohnmaschine." Le Cor-
busier, Vers une architecture 1922, hier zitiert
nach Ullstein Bauwelt Fundamente 2, Frankfurt -
Berlin 1963, S. 23 und 88, siehe dazu unten S. 101.

236) Das geht z.B. aus dem Vorwurf hervor, daß das Bau-
haus und für Schwarz ähnliche Richtungen nur so-
ziale Hygiene betrieben. Siehe Kapitel Schriften,
S. 54.

237) Poelzig, Festspielhaus Salzburg (1921), in: Hans
Poelzig, Gesammelte Schriften und Werke, Hg. Julius
Posener, Berlin 1970, S. 144.

238) Schwarz, Was über alle Rechnung hinaus ist, 1951,
S. 47.

239) ebda., S. 46.

240) Poelzig, Vom Bauen unserer Zeit (1922), 1970,
S. 173.

241) siehe oben S. 54.

242) Schwarz, Was über alle Rechnung hinaus ist, S. 46.

- 243) Theodor Heuss, Poelzig (1936), 1970, S. 25.
- 244) Siehe unten S. 109.
- 245) Müller, Kunst und Industrie, S. 58 f.
- 246) Weitere Vergleiche mit dem Neuen Bauen siehe unten S.
- 247) Norbert Huse, "Neues Bauen" 1918 - 1933, Moderne Architektur in der Weimarer Republik, München 1975, S. 16.
- 248) In seinem Kommentar zum Stil des Salzburger Festspielhauses sagt er: "Das Spiel, auch schon der Architekturen, muß ihn gefangen nehmen und ihn einlullen, so daß er unsere in die Sklaverei der Technik gebannte Welt vergißt." Poelzig, Festspielhaus Salzburg (1921), 1970, S. 151.
- 249) Poelzig, Vom Bauen unserer Zeit (1922), 1970, S.173.
- 250) Siehe unten S. 109 f.
- 251) Poelzig, Vom Bauen unserer Zeit (1922), 1970, S. 172. Vgl. dagegen den Ausspruch Ouds: "Mechanik verdrängt tierische Kraft, Philosophie verdrängt Glauben." J.J.P. Oud, Über die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten, 1921, in: Holländische Architekturen, München 1926 (Bauhausbücher Bd. 10), Neuaufl. Mainz Berlin, 1976, S. 66.
- 252) ebda., S. 173.
- 253) Siehe oben S. 60.
- 254) Siehe oben S. 60.
- 255) Selbstverfaßter Lebenslauf, Archiv Schwarz.
- 256) August Hoff in: Hans Schwippert zum 65. Lebensjahr 1964 von Freunden, Düsseldorf 1964, S. 7.
- 257) Schwarz, Neue Schriften über die Technik, in: Die Schildgenossen, 12, 1932.

- 258) Dessauer zitiert umgekehrt Schwarz' Aufsatz "Vom Sterben der Anmut" in seinem Buch "Befreiung der Technik", Stuttgart Berlin, 1931, S. 11.
- 259) Ob er alle diese Autoren durch eigenes Lesen kannte und um welche Schriften es sich jeweils handelte, ist in der Regel nicht genau festzustellen. - Schwarz' Bibliothek, aus der sicher manche Aufschlüsse zu gewinnen wären, ist 1944 in Frankfurt verbrannt.
- 260) Östlicher Mystizismus kann bei Schwarz zweierlei bedeuten. In positivem Sinne meint er die Ostkirche mit ihren byzantinischen Grundlagen. In eher negativem Sinne versteht er darunter allgemein den östlichen Mystizismus. Siehe die Unterscheidungen z.B. in: Auf dem Wege zum Geschichtsbild, 1924, S. 422, und dagegen in: Erneuerung des Kirchenbaues?, 1930, S. 549.
- 261) Schwarz, Eucharistischer Bau, 1960, S. 297. Eckehart wurde zur Zeit des Expressionismus auch von anderen Architekten gelesen, z.B. Bruno Taut. Siehe dazu Wolfgang Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, S. 35.
- 262) Über seinen Eintritt ist nichts bekannt. Aus einer Notiz in: Die Form, 1928, H. 14, kann man entnehmen, daß er zu dieser Zeit jedenfalls Mitglied war.
- 263) Siehe die entsprechenden Notizen "Mitteilungen des deutschen Werkbundes", in: Die Form, 7, 1932, S. 297, 361 und 392.
- 264) Schwarz, Kirchenbau, S. 49.
- 265) Besonders in der Zeitschrift "Die Form" wurden gegensätzliche Standpunkte veröffentlicht. "'Die Form' ist repräsentativ für die geistige und künstlerische Ar-

beit einer zwar kleinen, aber in ihren Interessen breitgestreuten Elite" schreiben Felix Schwarz und Frank Gloor im Vorwort zu "Die Form", Stimme des deutschen Werkbundes 1925 - 1934, Gütersloh 1969, S. 14.

- 266) Hubert Hoffmann, Stimme des Bauhauses. Gropius und Schwarz, in: Baukunst und Werkform, 1953, S. 73.
- 267) Schwarz, Großstadt als Tatsache und Aufgabe, 1927, S. 305 f.
- 268) ebda., S. 306.
- 269) Ein wichtiger Streitpunkt war das flache Dach. Hier soll zur Demonstration nur eine Auswahl des Schrifttums dazu gegeben werden: Walter Gropius, Das flache Dach. Internationale Umfrage über die technische Durchführbarkeit horizontal abgedeckter Dächer und Balkone, in: Die Bauwelt 17, 1926, Paul Schultze-Naumburg, Zur Frage des schrägen und flachen Daches bei unserem Wohnhausbau, in: Deutsche Bauzeitung, Nr. 94 und 96, 1926; ders., Flaches oder geneigtes Dach? Mit einer Umfrage an deutsche Architekten und deren Antworten, Berlin 1927; Ein Gutachten über die Wirtschaftlichkeit der Dachformen, in: Deutsches Dachdecker Handwerk, Nr. 52 und 26, Dez. 1926; Werner Hegemann, Schräges oder flaches Dach, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 11, 1927, S. 120 - 127; J. Brambring, Flaches oder geneigtes Dach, in: Bauwarte, 7, 1931, S. 273 - 276.
- 270) Schwarz, Neues Bauen?, 1929, S. 210, Anm. 1.
- 271) Zwar wurde Le Corbusier ebenfalls vorgeworfen, mit dem Bolschewismus zu liebäugeln, aber Schwarz machte keine Andeutungen darauf. Peter Meyer, Zur Theorie der modernen Architektur, Zürich Leipzig 1929,

S. 12, erwähnt eine nicht näher bezeichnete Broschüre, die solche Vorwürfe an Corbusier gemacht hatte.

- 272) Huse, Neues Bauen, S. 85.
- 273) Roger Ginsburger, Zweckhaftigkeit und geistige Haltung, Eine Diskussion zwischen Roger Ginsburger und Walter Riezler, in: Die Form, 6, 1931, S. 433.
- 274) Erst in den Schriften der 50er Jahre tauchen diese Namen auf, insbesondere der von Miés. Da Schwarz' Einstellung Gropius und Corbusier gegenüber in der späteren Zeit grundsätzlich die gleiche wie in den 20er Jahren war, eher noch verbitterter, besteht kein Grund, seine Vorlieben nicht auch als konstant zu betrachten.
- 275) Z.B. Richard Riemerschmid, Zur Frage des Zeitstils in: Die Form 1, 1922, hier zitiert nach: Zwischen Kunst und Industrie. Der deutsche Werkbund. Katalog zur Ausstellung in der Neuen Sammlung in München, 1975, S. 190. Der Werkbund allgemein betonte die Gesinnung. Siehe dazu Adolf Arndt, Das Politische des Werkbundes, in: "Die Form" Stimme des Deutschen Werkbundes 1925 - 1934, Hg. Ulrich Conrads, Gütersloh, 1965, S. 7.
- 276) Wilhelm Lotz, Die jüngste Generation in der Architektur, in: Die Form 4, 1929, S. 58.
- 277) ebda., S. 60.
- 278) Die Quellenliteratur zu diesem Thema ist umfangreich und verläuft von der Fachliteratur bis zur Belletristik quer durch viele Publikationen.
- 279) Karl Jaspers, Die geistige Situation der Zeit, Berlin 1947, (geschrieben 1931) S. 30. Siehe auch Oswald Spengler, Der Mensch und die Technik, 1931, u. José

- Ortega y Gasset, Der Aufstand der Massen, dt. 1931
- 280) Gustav Adolf Platz, Die Baukunst der neuesten Zeit, Berlin 1927, S. 11 (Propyläen Kunstgeschichte Bd.20)
- 281) Richard Döcker, Zum Bauproblem der Zeit, in: Die Form, 1, 1925/26 S. 61.
- 282) Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 143. Zu diesem Problem überhaupt, ebda. S. 138 ff. und Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966, S. 148 ff.
- 283) Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 1936, Edition Suhrkamp, Frankfurt/Main 1963, S. 45.
- 284) "Alle Technik ist ein Geschöpf des G e i s t e s ... Er muß, um zu herrschen, das freie Reich der S e e l e nicht nur beengen, sondern er muß es leugnen und zerstören." Ernst Cassirer, Form und Technik, in: Leo Kestenberg (Hg.), Kunst und Technik, Berlin 1930, S. 41. "Das Leben des wirklich modernen Menschen ist weder auf das Materielle gerichtet noch dreht es sich um das Materielle, es ist auch nicht vorwiegend Gefühlsleben, sondern tritt als selbständigeres Leben eines Geistes auf, der sich seiner selbst bewußt wird." Piet Mondrian, Die Neue Gestaltung in der Malerei, in: De Stijl 1, 1917/18, abgedr. in: Hans L.C. Jaffé, Mondrian und De Stijl Köln 1967, S. 36.
- 285) "Die Durchbildung der Form ist reine Schöpfung des Geistes, sie ruft den gestaltenden Künstler auf den Plan." Le Corbusier, Ausblick auf eine Architektur (1922), 1963, S. 24 und S. 150.
- 286) Bruno Taut, Frühlicht, 1921, zitiert nach Ulrich Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur

des 20. Jahrhunderts, Bauwelt Fundamente, Frankfurt
Berlin 1964, S. 60.

- 287) Piet Mondrian, Die neue Gestaltung in der Malerei,
1967, S. 36.
- 288) ebda., S. 38 u. pass.
- 289) ebda., S. 18.
- 290) ebda., S. 46.
- 291) Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, Mün-
chen 1918, Taschenbuchausgabe der Auflage von 1923,
München 1977, 2 Bände.
- 292) Siehe die tabellarische Zusammenfassung der Gedan-
ken am Schluß der Einleitung des 1. Bandes. Einen
vergleichbaren Kulturpessimismus vertrat noch Sedl-
mayr, Verlust der Mitte, 1948.
- 293) Siehe S. 111 ff.
- 294) Georg Siemens, Technik und Kultur, in: Literarischer
Handweiser, 59, 1923, S. 337.
- 295) Siehe etwa Richard Riemerschmid, Zur Frage des Zeit-
stils. S. 188 f. Ähnliches beschreibt Herbert Hüb-
ner, Die soziale Utopie des Bauhauses, 1963, S. 26
ff.
- 296) "In unserer Zeit wird Geschichte gestaltet durch
das Miteinanderwirken von mindestens drei gesell-
schaftlichen Faktoren: Individuum (in "Führerstel-
lung"), Bund und Massenorganisation." Paul Honigs-
heim, Musik und Gesellschaft, in: Leo Kestenberg
(Hg.), Kunst und Technik, Berlin 1930, S. 83.
- 297) Wolfgang Pehnt, Die Architektur des Expressionismus,
Stuttgart, 1973, S. 89.
- 298) J.J.P. Oud, Kunst und Maschine 1917/18, hier zi-

tiert nach H.L.C. Jaffé, Mondrian und de Stijl,
Köln, 1967, S. 93.

- 299) Siehe S. 40 f.
- 300) Poelzig, Werkbundaufgaben, 1919, hier zitiert nach:
Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werk-
bund. Ausst.-Kat. München, Die Neue Sammlung, 1975,
S. 164.
- 301) Walter Müller-Wulckow, Bauten der Gemeinschaft,
1929, S. 6, Neuauflage: Architektur der zwanziger
Jahre in Deutschland, Königstein im Taunus 1975
- 302) Paul Renner, Bildungskrise, in: Die Form 1, 1925/
26, S. 205.
- 303) Müller, Kunst und Industrie, S. 56.
- 304) Richard Riemerschmid, Zur Frage des Zeitstils, 1922,
hier zitiert nach: Zwischen Kunst und Industrie
1975, S. 187; J.J.P. Oud, Holländische Architektur,
Neue Bauhausbücher, Mainz Berlin, 1976, S. 65.
- 305) Friedrich Dessauer, Philosophie der Technik, Bonn
1927, S. 142.
- 306) Laszlo Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur,
München 1929, S. 14 (= Die Bauhausbücher, Bd. 14).
- 307) Siehe oben S. 54.
- 308) Die folgenden Beobachtungen am Stil des Neuen Bauens
werden durch Pehnt, Expressionismus, grundsätzlich
bestätigt, S. 194 ff. besonders S. 198, siehe auch
Joachim Petsch, Architektur und Gesellschaft, Köln
Wien 1973, pass. (vgl. unten Anm. 311).
- 309) Walter Müller-Wulckow, Architektur der Zwanziger
Jahre, 1975.
- 310) In der Zeitschrift "Baukunst und Werkform" 1948,

H. 2, sind die Wohnhäuser der 30er Jahre von Schwarz veröffentlicht.

- 311) Joachim Petsch, Architektur und Gesellschaft, S. 200 ff. hat diese Beobachtung ebenfalls gemacht und bezog sie auf die Demokratie der Weimarer Republik. Es ist jedoch Huse, Neues Bauen, S. 143, Anm. 16 zuzustimmen, daß es sich hier nicht um unmittelbare kausale Zusammenhänge zwischen Politik und Kunst handelt.
- 312) "Die Lebensbedürfnisse der Mehrzahl der Menschen sind in der Hauptsache gleichartig". Walter Gropius, Bauhaus Dessau - Grundsätze der Bauhausproduktion, 1926, wieder abgedr. in: Hans M. Wingler, Das Bauhaus, o.O. 1962. - "Alle Menschen haben die gleichen Bedürfnisse." Le Corbusier, Ausblick auf eine Architektur, 1922, Berlin Frankfurt 1963, S. 106.
- 313) Siehe dazu S. 136 ff. und 157 ff.
- 314) Theo van Doesburg, Die neue Architektur und ihre Folgen 1925, S. 503 - 518.
- 315) Richard Döcker, Zum Bauproblem der Zeit, 1925/26, S. 64.
- 316) Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Fünf Punkte zu einer neuen Architektur, in: Die Form, 2, 1927, S. 272.
- 317) Schwarz, Fronleichnamskirche in Aachen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung, 51, 1931, S. 443.
- 318) Abb. in J.J.P. Oud, Holländische Architektur, 1976, S. 48 f.
- 319) Abb. z.B. in Platz, Die Baukunst der neuesten Zeit, S. 416.

- 320) Siehe den Ausdruck "schweben" schon bei Theo van Doesburg, 17 Leitlinien für die moderne Architektur. Theo van Doesburg, Die neue Architektur und ihre Folgen, 1925, S. 511.
- 321) Abb. bei Huse, Neues Bauen, S. 35 Abb. Nr. 22.
- 322) Platz, Baukunst, Abb. S. 387.
- 323) Huse, Neues Bauen, Abb. Nr. 108 ff.
- 324) Schwarz, Kirchenbau, 1960, S. 20.
- 325) Schwarz, Was dennoch besprochen werden muß, 1953, S. 194.
- 326) "Die neue geistige Kunstauffassung hat nicht nur die Maschine als Schönheit empfunden, sondern sie hat ihre unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten für die Kunst sofort anerkannt." Theo van Doesburg, Der Wille zum Stil, in: De Stijl 5, 1922. S. 34.
- 327) "Le procédé de construction d'une machine est analogue au procédé de construction d'une oeuvre d'art. Si on considère aussi la machine du point de vue de l'effet qu'elle produit sur les spectateurs, nous découvrons aussi une analogie avec l'oeuvre d'art." Gino Severini, Machinisme, in: De Stijl 5, 1922, S. 201.
- 328) Le Corbusier, Ausblick auf eine Architektur, 1922, Berlin Frankfurt 1963, S. 179.
- 329) Vgl. auch ebda. S. 103 ff. (S. 105: "Würde das Problem des Wohnens und der Wohnung so gut durchstudiert wie das Fahrgestell eines Autos, dann erlebte man rasch eine Wandlung und Verbesserung unserer Häuser.")
- 330) ebda., S. 179.
- 331) Zitiert nach Banham, Die Revolution der Architektur,

S. 122; nicht nur Oud hatte damals Wright in diesem Sinne verstanden (ebda.).

332) Siehe oben S. 96.

333) Die Typisierung ist übrigens kein rein technisches Phänomen zur erleichterten Serienproduktion. Faßt man den Begriff weiter, etwa im Sinne eines "Geistes der Technik", dann ergeben sich erstaunliche Parallelerscheinungen in verschiedensten Bereichen der Kultur. Zugrunde liegt die Vorstellung, daß zusa-
gen alles auf Zahlengesetzen beruht und also "be-
rechenbar" ist. Spenglers "Untergang des Abendlan-
des" ist ein Beispiel dafür, daß die bisher als "or-
ganisch" verlaufend oder zumindest unberechenbar
empfundene Geschichte aufgrund von Analogieschlüs-
sen und "Statistik" zu sich wiederholenden "Epochen-
typen" auseinanderfällt. Dadurch wird sogar das
"Schicksal" (Spengler) berechenbar. Ein anderes Bei-
spiel ist der Versuch, auch die Menschen nicht als
unverwechselbare Individuen zu sehen, sondern als
zu einem bestimmten Typus gehörig. Spranger hat 6
Menschentypen in seinem Buch "Lebensformen" von
1914 zusammengestellt. 1921 erschien C.G. Jungs
"Psychologische Typen". In der Folge solchen Denkens
fragte man sich auch im Quickborn nach dem "Quick-
born-Typus" (Paul Pfister, Gedanken über den Bund,
in: Die Schildgenossen, 2, 1922, bes. S. 317). Der
"Geist der Technik" schloß demnach alle Lebensbe-
reiche ein. Das heißt nicht, daß man bewußt "tech-
nisch"-mathematisch dachte, sondern diese Analogien
ergaben sich wohl durch assoziatives, d.h. gegensei-
tig sich anregendes Denken.

334) Walter Gropius, Die neue Architektur und das Bau-
haus, Neue Bauhausbücher, Mainz Berlin, 1965, S.14.

- 335) Die Frage nach der optimalen Gestaltung von Typen wurde schon vor dem 1. Weltkrieg durch den Werkbund gestellt. Siehe dazu z.B. Sebastian Müller, *Kunst und Industrie*, 1974; Banham, *Die Revolution der Architektur*, 1964, bes. S. 48 ff.
- 336) Schwarz, *Erneuerung des Kirchenbaus?*, S. 555.
- 337) Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, S. 31.
- 338) ebda., S. 43.
- 339) P. Mondrian, *Die neue Gestaltung in der Malerei, 1917/18*, zitiert nach Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, S. 36.
- 340) ebda.
- 341) Theo van Doesburg, *Auf dem Weg zu einer gestalten- den Architektur*, *De Stijl*, 6, 1923 - 1925; hier zitiert nach Hans L.C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Köln, 1967, S. 190 f. Die 16 Leitlinien von Doesburg wurden wiederveröffentlicht unter dem Titel "Die neue Architektur und ihre Folgen" in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 9, 1925, S. 503 - 518; siehe dazu auch Manfred Bock, *Vom Monument zur Städteplanung: Das neue Bauen*, in: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Katalog der Ausstellung, Berlin, 1977, S. 1/31.
- 342) Siehe Banham, *Die Revolution der Architektur*, S. 118 ff.
- 343) Zitiert nach Huse, "Neues Bauen", S. 64.
- 344) Abb. in: *Die Form*, 6, 1931.
- 345) Über die Liturgiereformbewegungen, siehe Jungmann, *Missarium Sollemnia*, Bd. 1; Lothar Schreyer, *Christliche Kunst des XX. Jahrhunderts in der katholischen*

und protestantischen Welt, Hamburg, 1959, S. 23 ff.; Joseph Kramp, Liturgische Bestrebungen der Gegenwart, in: Stimmen der Zeit, 99, 1920, S. 318. - Über die Bedeutung der Liturgiereform für den Sakralbau, siehe u.a. Willy Weyres, Vom Traditionsbruch zur Erneuerung im Kirchenbau, 1959; Hugo Schnell, Der Kirchenbau 1973, S. 8 ff.

- 346) Max Scheler, Die Wissensformen und die Gesellschaft, Leipzig 1926, S. 252 pass.
- 347) Romano Guardini, Quickborn, Tatsachen und Grundsätze, 1921, S. 6.
- 348) Siehe z.B. Erwin Rosner, Großquickborns Aufgabe als Glied des Volkes, in: Die Schildgenossen, 3, 1922, S. 19. Bemerkenswert ist, daß auch unter den Marxisten das Wort Materialismus negativ empfunden wurde. Alexander Wessnin begriff die "gegenstandslose" Bewegung als "ein Protest des Geistes gegen den Materialismus der Zeit." Alex. Wessnin, Gegenstandslose Schöpfung, 1919, hier zitiert nach Tendenzen der Zwanziger Jahre, Kat. der Ausstellung Berlin, 1977, S. 1/94.
- 349) Siehe S. 91.
- 350) Siehe dazu Pehnt, Expressionismus, S. 35 ff.
- 351) Romano Guardini, Das Erwachen der Kirche in der Seele, in: Hochland, 19/2, 1922, S. 257.
- 352) Josef Kreitmaier, Von Kunst und Künstlern, Freiburg/Br., 1926, S. 97.
- 353) ebda., S. 100.
- 354) Hermann Platz, Liturgische Sicherung positiver Zeitelemente, 1921, in: Großstadt und Menschentum, Kempten München, 1924, S. 186

- 355) Scheler, Die Wissensformen und die Gesellschaft, 1926, S. 486.
- 356) Walter Riezler, Erneuerung des Kirchenbaus?, 1930, S. 542. G.F. Hartlaub, Ethos der neuen Baukunst, in: Die Form, 4, 1929, S. 274 f.
- 357) Kramp, Liturgische Bestrebungen, 1920, S. 315.
- 358) Schwarz, Die Fronleichnamskirche, in: Die Schildge-
nossen, 11, 1931, S. 287.
- 359) Von einem "schrackenlosen Individualismus" schrieb
Johannes van Acken, Christozentrische Kirchenkunst,
Gladbeck i.W. ²1923, S. 30.
- 360) Ildefons Herwegen, Gedanken über kirchliche Kunst,
in: Lumen Christi, Gesammelte Aufsätze München,
1924, S. 90. Jaspers schrieb 1931: "Die Masse iso-
liert ... den Einzelnen zum Atom ..." Karl Jaspers,
Die geistige Situation der Zeit, (1931), Berlin
1947, S. 32.
- 361) Kramp, Liturgische Bestrebungen, 1920, S. 316.
- 362) van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, ²1923,
S. 19.
- 363) Jungmann, Missarium Sollemnia, ⁵1962, Bd. 1, S. 212,
Das päpstliche Dekret ist dort mit folgender Quel-
lenangabe geführt: Acta S. Sedis 38 (1905/06), 400
- 406.
- 364) ebda., S. 213.
- 365) ebda., S. 82.
- 366) Jungmann, Missarium Sollemnia, Bd. 1, S. 214.
- 367) Albert Hammenstede, Alte Quellen neuer Kraft, in:
Das Neue Reich, 8, 1925/26, S. 1005.

- 368) Zu den wichtigsten gehören: "Vom Geist der Liturgie", Freiburg 1918, "Von heiligen Zeichen", Rothenfels 1922/23, "Liturgische Bildung", Rothenfels 1923.
- 369) Guardini, Von heiligen Zeichen, S. 35.
- 370) Guardini, Vom Geist der Liturgie, S. 7.
- 371) Alfons Leitl, Kirchliche Baukunst, in: Wasmuths Lexikon der Baukunst, 5, Nachtrag S. 316.
- 372) Guardini, Vom Geist der Liturgie, S. 33.
- 373) ebda., S. 28.
- 374) ebda., S. 4.
- 375) Guardini, Das Erwachen der Kirche in der Seele, 1922
- 376) Guardini, Liturgische Bildung, 1923
- 377) Kramp, Liturgische Bestrebungen, S. 321.
- 378) Ildefons Herwegen, Gedanken über kirchliche Kunst, S. 88.
- 379) van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, S. 100.
- 380) Dr. M., Liturgie und Volk, in: Hochland, 17, 1919/20, S. 502.
- 381) Heinrich Bachmann, Vom Spiel. Ein gedanklicher Versuch, in: Die Schildgenossen, 4, 1923, S. 12; s.a. Aloys Johann Lippl, Von der Ganzheit des Spieles, in: Die Schildgenossen, 4, 1924, S. 300 - 307.
- 382) Siehe Schwarz, Kirchenbau, S. 324.
- 383) Guardini: Das Erwachen der Kirche in der Seele, in: Hochland, 19/2, 1922, S. 257.
- 384) Dr. M., Liturgie und Volk, in: Hochland 17, 1919/20, S. 502.
- 385) Lützel, Kirchenbau, 1934, S. 13. Siehe auch Georg

- Lill, Die kirchliche Kunst der Gegenwart und das katholische Volk, in: Die christliche Kunst, 24, 1927/28, S. 74.
- 386) Kramp, Liturgische Bestrebungen, 1920, S. 328.
- 387) Georg Lill, Die kirchliche Kunst der Gegenwart und das katholische Volk, S. 75.
- 388) Ildefons Herwegen, Gedanken über kirchliche Kunst, in: Lumen Christi, Gesammelte Aufsätze, München 1924, S. 72.
- 389) ebda., S. 71.
- 390) ebda., S. 74.
- 391) Alexander Cingria, Der Verfall der kirchlichen Kunst, Augsburg, 1927, S. 10.
- 392) Guardini, Vom Geist der Liturgie, S. 68.
- 393) Joseph Kreitmaier, Beuronener Kunst, Freiburg/Br. 1914, S. 57.
- 394) Ildefons Herwegen, Gedanken über kirchliche Kunst, S. 77.
- 395) Georg Lill, Die kirchliche Kunst der Gegenwart und das katholische Volk, S. 72 f.
- 396) Benedikt Momme-Nissen, Stetigkeit, Stilwandel und Kritik kirchlicher Kunst, in: Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln, 1930, S. 25.
- 397) Beschluß der Fuldaer Bischofskonferenz 1932 "Über den sakralen Charakter kirchlicher Kunstschöpfungen" in: Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln 1932, S. 50 f.; auch bei Robert B. Witte, Das katholische Gotteshaus, Mainz 1939, S. 4 f.

- 398) Joseph Kreitmaier, Von Kunst und Künstlern, 1926;
Franz Gessl, Priester und Künstler, 1929, Conrad
Gröber, Kirche und Künstler, Freiburg/Br. 1932,
Eugen Mehler, Tagung für christliche Kunst in Fulda
1928/29.
- 399) Kreitmaier, Von Kunst und Künstlern, S. 112.
- 400) Gröber, Kirche und Künstler, S. 11.
- 401) Franz Gessl, Priester und Künstler 1929, S. 18 - 20.
- 402) Martin Wackernagel, Die Kunst der Kirche, in: Hoch-
land, 17, 1919/20, S. 93.
- 403) Gröber, Kirche und Künstler, S. 102.
- 404) Martin Wackernagel, Die Kunst der Kirche, S. 88.
- 405) van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, 1923,
S. 40 f.
- 406) Ganz deutlich sagt er das auf S. 38 f.
- 407) Georg Lill, Das Problem der christlichen Kunst, in:
Die christliche Kunst, 21, 1924/25 S. 70. Der Auf-
satz wurde 1922 bereits in "Hochland" S. 131 - 144
veröffentlicht.
- 408) Noch in den 50er Jahren hatte man in kirchlichen
Kreisen die Abstraktion auch als gegenständlich mög-
lich akzeptiert. "Jede christliche Bildverkündung
sagt den abstrakten Inhalt christlicher Schau aus
und vermag dies sowohl im gegenständlichen wie im
ungegenständlichen Bild, einst und heute." Lothar
Schreyer, Die christliche Kunst des XX. Jahrhunderts
in der katholischen und protestantischen Welt, 1959,
S. 72.
- 409) Kreitmaier, Von Kunst und Künstlern, S. 107.
- 410) ebda., S. 99.

- 411) Ildefons Herwegen, Christozentrische kirchliche Kunst, in: Die Schildgenossen, 4, 1924, S. 356.
- 412) Zu Person und Werk siehe zuletzt Harald Siebenmorgen, Die Beuroner Kunstschule, 1977.
- 413) Desiderius Lenz, Zur Ästhetik der Beuroner Schule, Beuron, Zweite Auflage 1927, S. 39 f.
- 414) ebda., S. 36. Dies läßt sich indirekt den Worten von Lenz entnehmen, der sich allerdings hier auf die geometrisierte Kunst bezieht, vor allem die der Ägypter.
- 415) ebda., S. 14.
- 416) ebda., S. 15.
- 417) Schwarz, Die ewigen Anliegen des Paters Desiderius, in: Die Schildgenossen, 13, 1933, S. 372.
- 418) van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, S. 21.
- 419) ebda., S. 33.
- 420) ebda., S. 67.
- 421) ebda., S. 51.
- 422) ebda., S. 51 ff.
- 423) Schwarz hat das Buch zwar, soweit mir bekannt, nicht ausdrücklich erwähnt; es gibt nur einen Hinweis, daß er seine Thematik kannte, in seinem Buch 'Kirchenbau', S. 28 f. Da Guardini sich mit van Acken auseinandergesetzt hatte, Liturgische Bewegung, im "Literarischen Handweiser" 59, 1923, S. 595, und spätestens nachdem Schwarz Mitarbeiter von Dominikus Böhm geworden war, der van Acken am meisten verbunden war, wird er sich wohl selbst direkt damit beschäftigt haben.
- 423^{a)} van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, S. 28.

- 424) ebda., S. 36.
- 425) ebda., S. 24.
- 426) Zum Beispiel die Dorfkirche in Frielingsdorf von 1926/27, Abb. bei Hoff, Muck und Thoma, Dominikus Böhm, München Zürich 1962, S. 165; in Hindenburg 1928/29, Abb. ebda. S. 198, 203; in Mönchengladbach 1929, Abb. ebda., 226, 230, 232.
- 427) Böhm hat zusammen mit Martin Weber 1923 für die zweite Auflage des Buches von van Acken einen entsprechenden Entwurf unter dem Motto "Lumen Christi" gezeichnet.
- 428) Clemens Holzmeister, Pflege des Kirchengrundrisses, in: Kirchenkunst, 1, 1929, S. 104 - 109, besonders S. 107 und zugehörige Abb.
- 429) Siehe Anm. 427)
- 430) van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, S. 47.
- 431) ebda., S. 31.
- 432) ebda., S. 75.
- 433) ebda., S. 47.
- 434) Guardini, Liturgische Bewegung und Liturgisches Schrifttum, in: Literarische Handweiser, 59, 1923, S. 595.
- 435) Siehe unten S. 190 ff.
- 436) Schwarz, Kirchenbau, S. 24 ff.
- 437) ebda., S. 27 f.
- 438) ebda., S. 29.
- 439) Schwarz, Fronleichnamskirche in Aachen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung, 51, 1931, S. 442.

- 440) Siehe die Beispiele aus Anm. 426.
- 441) Schwarz, Kirchenbau, S. 28 f.
- 442) "Bauherr ist die Liturgie", schrieb Johannes van Acken noch einmal zusammenfassend am Ende seines Buches. S. 104. Es ist ein wörtliches Zitat nach Cornelius Gurlitt, Kirchen, Stuttgart 1906 (Handbuch der Architektur), S. 37, 42.
- 443) Schwarz, Kirchenbau, S. 324.
- 444) Schwarz, Liturgie und Kirchenbau, Gastvorlesung an der Technischen Hochschule in Aachen, abgedruckt in: Plastik im Kirchenbau, Jahrbuch für christliche Kunst, 1955/56, 55. Jahresgabe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München, S. 10.
- 445) ebda.
- 446) Johannes van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, S. 41.
- 447) ebda., S. 44.
- 448) Ildefons Herwegen, Gedanken über kirchliche Kunst, in: Lumen Christi, Gesammelte Aufsätze, München 1924, S. 79 ??
- 449) ebda., S. 99.
- 450) Walter Riezler, Erneuerung des Kirchenbaus?, 1930, S. 540.
- 451) Zuletzt noch Schnell, Kirchenbau, S. 36. Schnell weist auch grundsätzlich auf den Anteil der zeitgenössischen "Bautendenzen" (S. 7) hin, versteht aber darunter hauptsächlich die Verwendung neuer Baumaterialien, vor allem des Eisenbetons. Ähnlich sah es Willy Weyres in: Kirchen, Handbuch für den Kirchenbau, München 1959, S. 80 ff., und Gesine Stalling,

Studien zu Dominikus Böhm, mit besonderer Berücksichtigung seiner "Gotik"-Auffassung, Bern Frankfurt, 1974, S. 37.

- 452) Schwarz, Erneuerung des Kirchenbaus? in: Die Form, 5, 1930, S. 545.
- 453) Georg Lill, Um neuzeitliche Kirchenbaukunst, in: Die christliche Kunst, 25, 1928/29, S. 355 erwähnt nur die "romantische" und die "sachliche" Richtung. Die historisierende sei, nach Lill, am Abklingen und ohne Bedeutung. Heinrich Lützel, Der deutsche Kirchenbau, Düsseldorf, 1934, S. 17.
- 454) Siehe dazu u.a. Weyres in: Kirchen, Handbuch für den Kirchenbau, S. 79 f.
- 455) ebda., S. 81.
- 456) Abb. in: Die christliche Kunst, 26, 1929/30, S. 361.
- 457) Abb. in: Die christliche Kunst, 27, 1930)31, S. 237.
- 458) Abb. in: Hoff, Muck und Thoma, Dominikus Böhm, S.119.
- 459) Alle drei Beispiele sind abgebildet bei Hugo Schnell, Der Kirchenbau des Zwanzigsten Jahrhunderts in Deutschland, München Zürich, 1973, S. 60 f.
- 460) Abb. in: Hoff, Muck und Thoma, Dominikus Böhm, S. 104 - 107.
- 461) ebda., Abb. S. 266 - 279.
- 462) Grundriß abgebildet bei Weyres in: Kirchen, Handbuch für den Kirchenbau, 1959, S. 82.
- 463) Entwurf Schwipperts für die Frauenfriedenskirche, abgebildet in: Bau-Wettbewerbe, 1927, H. 17; siehe auch S. 36 ff.
- 464) Siehe dazu u.a. Weyres in: Kirchen, Handbuch für den Kirchenbau, S. 81.

- 465) Abb. in: Hoff, Muck und Thoma, Dominikus Böhm, 1962, S. 148.
- 466) Abb. in: Die christliche Kunst, 24, 1927/28, S. 279.
- 467) Abb. ebda., S. 273.
- 468) Abb. in: Die christliche Kunst, 25, 1928/29, S. 361.
- 469) Schwarz, Die Fronleichnamskirche in Aachen, in: Der Baumeister, 1932, S. 37.
- 470) Abb. bei Schnell, Kirchenbau, Abb. Nr. 54.
- 471) Abb. in: Die christliche Kunst, 26, 1929/30, S. 337.
- 472) Abb. in: Die christliche Kunst, 23, 1926/27, S. 283.
- 473) Abb. in: Die christliche Kunst, 26, 1929/30, S. 345.
- 474) ebda., S. 361.
- 475) Abb. in: Die christliche Kunst, 23, 1926/27, S. 278.
- 476) Abb. in: Die christliche Kunst, 25, 1928/29, S. 357.
- 477) Abb. in: Die christliche Kunst, 26, 1929/30, S. 337.
- 478) Abb. in: Die christliche Kunst, 27, 1930/31, S. 20.
- 479) Pehnt, Expressionismus, S. 152 f.
- 480) zitiert nach Pehnt, Expressionismus, S. 125.
- 481) Siehe die Grundrißzeichnung in Hoff, Muck und Thoma, Dominikus Böhm, S. 110.
- 482) Pehnt, Expressionismus, S. 79 f.
- 483) erwähnt bei Pehnt, Expressionismus, S. 82.
- 484) Ein direkter Vergleich bietet Peter Behrens' "Dom-bauhütte" auf der Münchner Gewerbeschau von 1922. Abb. bei Wolfgang Pehnt, Die Architektur des Expressionismus S. 53, Abb. 100.
- 485) Abb. in: Die christliche Kunst, 26, 1929/30, S. 238 ff.

- 486) Zu van Acken, siehe oben S.125 ff. 1922/23 wird als die Wende vom Expressionismus zum Neuen Bauen gesehen. Siehe dazu Pehnt, Expressionismus, S. 194.
- 487) Pehnt, Expressionismus, S. 17 f.
- 488) Siehe zu dieser Interpretation der expressionistischen Plastizität Platz, Baukunst, S. 56. Er zitiert W. Luckhardts Vorstellung vom Bau als Plastik. Auch Pehnt, Expressionismus, S. 198.
- 489) Siehe Pehnt, Expressionismus, S. 37 ff.
- 490) ebda., S. 18.
- 491) Siehe Anm.459. Abb. auch bei Ferdinand Pfammater, Betonkirchen, Einsiedeln Zürich Köln, 1948, S. 68.
- 492) Abb. in: Hoff, Muck und Thoma, Dominikus Böhm, S. 142.
- 493) Abb. in: Weyres, Der Kirchenbau im Erzbistum Köln 1920 - 1931, S. 19.
- 494) Peter Halm, Ausstellung für Kirchenarchitektur in Dresden, in: Die christliche Kunst, 25, 1928/29, S. 24.
- 495) Diese Unsicherheit betraf vor allem die Bauherren. Hans Karlinger, Gedanken über Kirchenbau in unserer Zeit, in: Hochland, 26/2, 1929, S. 72 wies eigens darauf hin und machte auf die Gefahren, die sich daraus für die Erneuerung des Kirchenbaues ergeben könnten, aufmerksam.
- 496) Beschluß der Fuldaer Bischofskonferenz 1932 über den sakralen Charakter kirchlicher Kunstschöpfungen, in: Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln 1932, S. 50 f. Zitiert auch bei Robert Witte, Das katholische Gotteshaus, Mainz, 1939. Siehe auch die ablehnende Haltung Kardinal Faulha-

- bers modernen profanen Bauformen gegenüber. Bericht in: Die Bauwelt 1932, S. 205.
- 497) Karl Jaspers, Die geistige Situation der Zeit (1931), Berlin 1947, S. 114 f.
- 498) Georg Lill, Zu den Kirchenkonkurrenzen für Frankfurt/M. und Nürnberg, in: Die christliche Kunst, 22, 1925/26, S. 256 f.
- 499) Siehe dazu unten S. 157 f.
- 500) Heinrich Getzeny, Die moderne religiöse Kunst in Württemberg, in: Die christliche Kunst, 25, 1928/29, S. 134; Fritz Klein und Felix Durach, Im Zeichen des Kultbaues, Leipzig, Straßburg, Zürich, 1932, S. 15; Josef Kreitmaier, Von Kunst und Künstlern, Freiburg/Br. 1926, S. 98 f.
- 501) Johannes van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, S. 45.
- 502) Gröber, Kirche und Künstler, und Kreitmaier, Von Kunst und Künstlern.
- 503) Franz Gessl, Priester und Künstler, 1929, S.18-20 pass.
- 504) Gröber, Kirche und Künstler, S. 90.
- 505) Eugen Mehler, Tagung für Christliche Kunst in Fulda, 1928/29, S. 56.
- 506) Georg Lill, Das Problem der christlichen Kunst, in: Die christliche Kunst, 21, 1924/25, S. 66.
- 507) Lützel, Der deutsche Kirchenbau der Gegenwart, 1934, S. 17.
- 508) Clemens Holzmeister, Pflege des Kirchengrundrisses, 1929, S. 108.
- 509) Weyres, Der Kirchenbau im Erzbistum Köln, 1920 - 1931, S. 24.

- 510) Gesine Stalling, Studien zu Dominikus Böhm, mit besonderer Berücksichtigung seiner "Gotik"-Auffassung, Bern, Frankfurt, 1974, S. 69 ff.
- 511) Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911
- 512) van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, S. 30.
- 513) Schwarz, Erneuerung des Kirchenbaues?, S. 546.
- 514) Lützel, Kirchenbau, 1934, S. 16 f.
- 515) Gröber, Kirche und Künstler, S. 121.
- 516) ebda.
- 517) Robert B. Witte, Das katholische Gotteshaus, 1939, S. 7.
- 518) Georg Lill, Im Streite der Zeit. Rechts oder links in der Kunst? in: Die christliche Kunst, 22, 1925/26, S. 209.
- 519) Ildefons Herwegen, Gedanken über kirchliche Kunst, in: Lumen Christi, 1924, S. 72. In dieser Richtung lagen auch van Acken und Georg Lill. Georg Lill, Westdeutsche Kirchenbaukunst, in: Die christliche Kunst 24, 1927/28, S. 268 und Die kirchliche Kunst der Gegenwart und das katholische Volk, in: Die christliche Kunst, 24, 1927/28, S. 75.
- 520) Romano Guardini, Vom Geist der Liturgie, Freiburg/Br. 1918, S. 67 f. Zu dieser Richtung gehört Josef Kreitmaier, Beuroner Kunst, Freiburg 1914 S. 57. Etwas von den widersprüchlichen Vorstellungen, was sakrale Kunst sein soll, gibt Theodor Wieschebrink in seiner Literaturübersicht der Jahre 1921 - 1927 wieder. Theodor Wieschebrink, Kirchliche Kunstbewegung in der Zeit des Expressionismus 1917 - 1927, Münster 1932, S. 32 - 48.

- 521) Herbert Muck, Zur Auseinandersetzung mit dem neuen Kirchenbau, in: Der große Entschluß, 20, 1965, S. 215 ff.
- 522) Für die allgemeine Verketzerung des Bauhauses als marxistisch bzw. "bolschewistisch" siehe Paul Renner, Bildungskrise, in: Die Form, 1, 1925/26, S. 205. Und ders., Kulturbolschewismus? Zürich, München, Leipzig, 1932.
- 523) Bericht eines Mitglieds des Kirchenvorstandes von Großsteinheim über den Neubau der Kirche: "Kurzer Rückblick zur Entstehung des katholischen Kirchenneubaues in Groß-Steinheim". Ms. im Pfarrarchiv St. Johann Baptist, Hanau Steinheim.
- 524) Anonymer Autor in: Die Bauwelt, 1933, S. 1036.
- 525) Peter Halm, Ausstellung für Kirchenarchitektur in Dresden, 1928/29, S. 26 f.
- 526) Lois Weizenbacher, Siedlung und Kirche, Katholische Kirche bei Oberhausen im Ruhrgebiet in: Kirchen-kunst, 1, 1929, S. 87.
- 527) Clemens Holzmeister, Der moderne Kirchenbau, Wege und Abwege, in: Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln, 1930, S. 28.
- 528) Lützeler, Kirchenbau, S. 27 f. - Hans Sedlmayr hat in "Verlust der Mitte" 1948, diese Kritik an der gesamten modernen Baukunst geübt.
- 529) Siehe dazu Müller, Kunst und Industrie, S. 15 f.
- 530) van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, S. 43.
- 531) Lützeler, Kirchenbau, S. 9.
- 532) ebda., S. 18.
- 533) Hans Karlinger, Die Fronleichnamskirche in Aachen,

in: Die christliche Kunst, 27, 1930/31, S. 49 f.
 Zitiert auch bei Herbert Muck, Zur Auseinandersetzung mit dem neuen Kirchenbau, S. 217. Muck stellte die wichtigsten Kritiken zur Fronleichnamskirche kritisch zusammen, leider ohne jeweilige Quellenangabe seiner Zitate.

- 534) Hans Karlinger, Das Problem des Sakralbaues in der Gegenwart, in: Die Schildgenossen, 9, 1929, S. 169.
- 535) Schwarz, Kirchenbau, S. 23.
- 536) ebda. Der letzte Satz wurde bereits 1930 wörtlich formuliert in: Schwarz, Werk in Not, in: Die Schildgenossen, 10, 1930, S. 437.
- 537) Romano Guardini, Die neuerbaute Fronleichnamskirche in Aachen, in: Die Schildgenossen, 11, 1931, S. 267.
- 538) Lützel, Kirchenbau, 1934, S. 20.
- 539) Rudolf Steinbach, Rudolf Schwarz zum 50. Geburtstag, in: Baukunst und Werkform, H. 1, 1947, S. 90.
- 540) Herbert Muck, Sakralbau heute, Aschaffenburg 1961, S. 37.
- 541) Lothar Schreyer, Die christliche Kunst des XX. Jahrhunderts in der katholischen und protestantischen Welt, Hamburg, 1959, S. 42, dehnte den Armutsbegriff sogar auf das kirchliche Gesamtchaffen von Schwarz aus: "Armut und Demut im Ausdruck vor Gott sind die Geisteskräfte, aus denen Rudolf Schwarz seine Kirchenbauten gestaltet". So formuliert stimmt der Satz sicher nicht, denn Schwarz versuchte auch später stets seine Kirchen feierlich und festlich zu gestalten. Leere ist bei ihm Stilmittel, keine Demut oder Bescheidenheit.
- 542) Schwarz, Kirchenbau, S. 29 f.

- 543) Ildefons Herwegen, Gedanken über kirchliche Kunst, 1924, S. 81.
- 544) Willy Weyers, Der Kirchenbau im Erzbistum Köln, 1920 - 1931, Köln 1932, S. 15.
- 545) Herbert Muck, Sakralbau heute, 1961, S. 100.
- 546) Anton Henze, Rudolf Schwarz und das Gotteshaus der neuen Architektur, S. 30.
- 547) Herbert Muck, Zur Auseinandersetzung mit dem neuen Kirchenbau, 1965, S. 218.
- 548) Willy Weyers, Geschichtliche Grundlagen, in: Kirchen, Handbuch für den Kirchenbau, München, 1959, S. 78.
- 549) Anton Henze, Rudolf Schwarz und das Gotteshaus der neuen Architektur, 1957, S. 29 f.; Lützelers, Kirchenbau, S. 18; Herbert Muck, Zur Auseinandersetzung mit dem neuen Kirchenbau, 1965, S. 217.
- 550) Lützelers, Der deutsche Kirchenbau, 1934, S. 18.
- 551) Herbert Muck, Zur Auseinandersetzung mit dem neuen Kirchenbau, 1965, S. 218.
- 552) Lützelers, Der deutsche Kirchenbau, 1934, S. 18.
- 553) ebda. Fritz Klein - Felix Durach, Im Zeichen des Kultbaues, 1932, S. 13.
- 554) Guardini, Die neuerbaute Fronleichnamskirche in Aachen, 1931, S. 267.
- 555) Hugo Schnell, Kirchenbau, 1973, S. 50 f. erwähnt, daß die Fronleichnamskirche vor diesem geistigen Hintergrund zu sehen sei.
- 556) Siehe oben S. 83 und Anm. 261.
- 557) Reinhard Gieselmann, Neue Kirchen, Stuttgart 1972, S. 13.

- 558) Schwarz, Erneuerung des Kirchenbaues?, S. 546.
- 559) Willy Weyres, Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945 - 1956, Düsseldorf 1957, S. 14.
- 560) Herbert Muck, Sakralbau heute, 1961, S. 38.
- 561) Auf die Behandlung der Übernahme von Elementen der Form oder der Konzeption im späteren Kirchenbau kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden.
- 562) Siehe oben S. 132 ff.; bereits für die Konzeptionen der dreißiger Jahre ist die trinitarische Bedeutung des Kirchenbaues entscheidend. Siehe unten S. 189 f.
- 563) Siehe unten S. 180 ff.
- 564) Siehe oben S. 28 ff.
- 565) Siehe oben S. 66.
- 566) Siehe oben S. 31 und 163.
- 567) Schwarz, Vom Bau der Kirche, Würzburg 1938.
- 568) R. von Schöfer, Rudolf Schwarz und Hans Spiegel, Werkschulung und Staat, in: Der Baumeister 1933, Beilage S. 177 - 184.
- 569) Vgl. die Werkliste im Katalog der Gedächtnisausstellung für Rudolf Schwarz, Heidelberg, 1963.
- 570) Leonardo Benevolo, Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. S. 200.
- 571) In: Die Schildgenossen 19, 1940, S. 1 - 17.
- 572) Hier zitiert nach dem Wiederabdruck in "Betendes Werk", hg. von Schwarz, Würzburg 1938, S. 108.
- 573) Brief an Poelzig in: Monatshefte für Baukunst und Städtebau 19, 1935, S. 267 ff., wiederabgedruckt in: Baukunst und Werkform 2, 1948, S. 65 - 73 und in: Katalog der Gedächtnisausstellung für Rudolf

Schwarz, Heidelberg, 1963, S. 11 - 14.

- 574) Siehe oben S. 85 f.
- 575) Brief an Poelzig, 1935, S. 268.
- 576) ebda., S. 269.
- 577) In: Die Schildgenossen 19, 1940, S. 1 - 17.
- 578) In: Die Schildgenossen 16, 1936/37, S. 178 - 188.
- 579) Schwarz formuliert diese Briefe allerdings so, daß man darüber spekulieren könnte, ob nicht doch eine konkrete Person angesprochen sein könnte. So beim Aufsatz "Haus der Christen": "Verehrter Kollege, es ist viel Zeit verflossen, seit wir unsere Arbeit begannen. Dazwischen hat jeder von uns den besonderen Teil der gemeinsamen Aufgabe verfolgt, und so sind wir allmählich auseinander gekommen. Wie weit, das merke ich erst, wo ich wieder von Ihnen höre." (S. 1)
- 580) Brief ... an einen Freund der in Zweifel geraten war, S. 181 f.
- 581) ebda., S. 178.
- 582) Walter Riezler, Werkbundkrisis?, 1931, S. 2.
- 583) ebda., S. 3.
- 584) 1 9 2 9: das "Haus der Jugend", H. 19. - 1 9 3 0: "Montessori-Möbel", S. 13 f., "Erneuerung des Kirchenbaues" S. 545 ff. - 1 9 3 1: "Die soziale Frauenschule in Aachen", S. 11 ff. - Walter Riezler besprach sein Buch "Wegweisung der Technik" im Heft 11.
- 585) Josef Frank, Was ist modern, in: Die Form 5, 1930, S. 399 - 406.
- 586) Peter Meyer, Der Deutsche Werkbund in Wien, in: Werk 7, 1930, S. 252.

- 587) Roger Ginsburger, Was ist modern? Vortrag bei der Eröffnung einer Ausstellung französischer Typenwaren in Basel am 24. September 1930, in: Die Form 6, 1931, S. 6.
- 588) Udo Kultermann, Die Architektur im 20. Jahrhundert, Köln 1977, S. 107. Diese These hatte er schon in den fünfziger Jahren vertreten. Ders., Baukunst der Gegenwart. Dokumente des neuen Bauens in der Welt, Tübingen 1958, S. 33.
- 589) Seine Feindschaft Gropius und Le Corbusier gegenüber führte noch in den fünfziger Jahren zu heftigen Auseinandersetzungen in der Zeitschrift "Baukunst und Werkform" 1953.
- 590) Siehe oben S. 40 f.
- 591) Brief ... an einen Freund der in Zweifel geraten war, S. 188.
- 592) Betendes Werk, Würzburg 1938.
- 593) ebda., S. 68 - 82.
- 594) ebda., S. 92 - 94.
- 595) Sie wurde 1873 geboren, wurde Karmeliterin und starb 1897 mit 24 Jahren. Ihr Tagebuch machte sie volkstümlich.
- 596) S. 182 ff.
- 597) Schwarz, Vom Bau der Kirche, S. 25; Altar als Christus auch S. 1; ferner in: Aus einem Lehrbuch des Kirchenbaus, in: Christliche Verwirklichung. Romano Guardini zum fünfzigsten Geburtstag dargebracht von seinen Freunden und Schüler, Rothenfels a.M. 1935, S. 23; "Altar" in: Die Schildgenossen 16, 1936/37, S. 136.

- 598) Siehe Anm. 148.
- 599) ebda.
- 600) Schwarz, Aus einem Lehrbuch des Kirchenbaus 1935,
S. 26.
- 601) ebda.
- 602) ebda., S. 36.
- 603) Schwarz, Vom Bau der Kirche, S. 159.
- 604) ebda., S. 24.
- 605) ebda., S. 67.
- 606) ebda., S. 24.
- 607) ebda., S. 71.
- 608) ebda.
- 609) ebda.
- 610) ebda., S. 72.
- 611) ebda., S. 82.
- 612) ebda., S. 67.
- 613) Siehe Anm. 192.
- 614) Schwarz, Vom Bau der Kirche, S. 67.
- 615) Schwarz, Kirchenbau, S. 77.
- 616) Schwarz, Kirchenbau, S. 76.
- 617) Schwarz, Entwurf einer kreisrunden Kirche, S. 263.
- 618) Schwarz, Kirchenbau, S. 20.
- 619) Schwarz, Erneuerung des Kirchenbaus?, S. 554.
- 620) Schwarz, Altar, in: Gottesdienst. Ein Zeitbuch 1937,
S. 57.
- 621) ebda.

- 622) Josef Kramp, Der Altar und sein Dienst, in Gottesdienst 1937, S. 33.
- 623) Schwarz, Altar, S. 56.
- 624) Schwarz, Aus einem Lehrbuch des Kirchenbaus, in: Christliche Verwirklichung 1935, S. 32.
- 625) Schwarz, Altar, S. 58.
- 626) Schwarz, Erneuerung des Kirchenbaus?, S. 552 f.
- 627) Schwarz, Neubau aus der Gemeinde, in: Die Schildgenossen 16, 1936/37, S. 153 - 156.
- 628) Schwarz, Altar, S. 57 f.
- 629) Schwarz, Kirchenbau, S. 77.
- 630) Schwarz, Vom Bau der Kirche, S. 172.
- 631) ebda., S. 56.
- 632) ebda., S. 127.
- 633) ebda., S. 126.
- 634) ebda., S. 126 f.
- 635) ebda., S. 112
- 636) ebda., S. 111
- 637) Schwarz, Aus einem Lehrbuch des Kirchenbaus, 1935, S. 37.
- 638) ebda., S. 35.
- 639) Siehe oben S. 132.
- 640) Schwarz, Kirchenbau, S. 82.
- 641) Zum Teil sind diese Gedanken auch für den Kirchenbau wichtig geworden: siehe unten S. 239 f. u. 273 ff.
- 642) Für die Chronologie der Werke wird auf den Katalog verwiesen.

- 643) Siehe oben S. 177.
- 644) Siehe oben S. 168.
- 645) Siehe oben S. 168.
- 646) Siehe Katalogbeschreibung, S. 330 f.
- 647) Siehe oben S. 168 f.
- 648) Abb. bei Schnell, Kirchenbau, Farbtafel 3 und
S. 84 Abb. 79
- 649) ebda., S. 80 (Bildkommentar)
- 650) Am Anfang war geplant, erst einen Teil der zerstör-
ten Kirche aufzubauen. Schwarz machte den Vorschlag,
auf den Fundamenten der mittelalterlichen Prediger-
kirche, die Teil der zerstörten neugotischen Kirche
war, eine neue Kirche zu errichten. Später wäre die-
se vergrößerbar gewesen. Siehe dazu den Bericht zum
Wiederaufbau am 30.1.50 (Archiv Schwarz).
- 651) Schwarz, Erläuterung zum Wettbewerbsentwurf am
30.1.50.
- 652) Gutachten der Preisrichter zum Wettbewerb am 22.2.50.
- 653) Brief Schwarz an H.V.L. Singer, London, am 8.6.54.
- 654) Schwarz, Kirchenbau, S. 148.
- 655) Siehe Kat. Nr. 5. Auf die Ähnlichkeit mit dem Bau
in Düren hat auch Hugo Schnell, Kirchenbau, S. 51
hingewiesen.
- 656) Brief Schwarz an Rudolf Steinbach am 16.1.54.
- 657) Erläuterung zum Wettbewerbsentwurf.
- 658) In einem Brief an Pfarrer Reinstadler in Saarbrücken
vom 16.5.1955 verglich er St. Anna mit einer Hohen-
staufenburg. Vgl. auch die Entwürfe mit den Blend-
bogen, die wohl kaum mit dem Bild des Mantels ver-

einbar wären.

- 659) Schwarz, Die neue Kirche der heiligen Anna, in der Festschrift zur Weihe der Kirche 1956, S. 17.
- 660) ebda., S. 16 und R. Schwarz, Kirchenbau, S. 227.
- 661) Schwarz, Kirchenbau, S. 233.
- 662) Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf.
- 663) Schwarz, Kirchenbau, S. 234 f.
- 664) ebda.
- 665) Undatierter Erläuterungsbericht (Archiv Schwarz) zur Bonifatiuskirche: "Die große Zahl der verlangten Stehplätze bringt außerhalb der Sitzreihen reichlichen Freiraum. Er soll gewissermaßen städtebaulich verwandt werden." ...
- 666) Schwarz, Kirchenbau, S. 290.
- 667) ebda., S. 305 f.
- 668) Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf.
- 669) Für St. Anna bestätigt das die Erläuterung zum Wettbewerbsentwurf. Milwaukee läßt aufgrund der Pläne ebenfalls nichts Gegenteiliges erkennen. Die schriftlichen Quellen sind verlorengegangen.
- 670) Siehe unten S. 273 ff.
- 671) Zum Stellenwert der verschiedenen symbolischen Bilder bei Schwarz, auch zur Häufigkeit des Bildes des "Bergens" und der "Burg" in den fünfziger Jahren, siehe unten S. 349 ff.
- 672) Quellenangaben erübrigen sich, weil generell alle Besprechungen darauf eingehen.
- 673) Schnell, Kirchenbau, S. 90 f. Schon die Wettbewerbsjury hatte diesen Aspekt besonders hervorgehoben.

- 674) Wolfgang Braunfels, St. Anna in Düren, in: Baukunst und Werkform 1957, S. 145 f.
- 675) G.E. Kidder Smith, Neuer Kirchenbau in Europa 1964, S. 164.
- 676) Siehe oben S. 157 ff.
- 677) Zwar wurde bereits der Wettbewerbsentwurf abgelehnt, allerdings nur von enttäuschten einheimischen Besuchern der Kirche, die den Unterschied zur zerstörten alten gotischen zu stark empfanden. Der Widerstand der Dürener Bürger war zunächst beachtlich. Angeblich lehnten 90 % den Wettbewerbsentwurf ab.
- 678) Siehe oben S. 167 ff.
- 679) Siehe oben S. 224.
- 680) Schwarz, Vom Bau der Kirche, S. 75 ff., bes. S. 76: "Der Raum ... drüben, der ganz und gar durchsättigt von Helligkeit unter dem Lichtfirmament liegt, ist 'die andere Welt', die Welt im ewigen Licht."
- 681) Siehe oben S. 189 f.
- 682) Schwarz, Einige Bemerkungen zum Kirchenbau, in: Architektur Wettbewerbe 27, 1959, S. 62. Ähnlich auch in: Kirchenbau, S. 220.
- 683) Schwarz, Besprechung von Weyres/Bartning: Kirchen-Handbuch für den Kirchenbau, in: Architektur Wettbewerbe, 27, 1959, S. 63.
- 684) ebda., S. 64.
- 685) Schwarz, Liturgie und Kirchenbau, in: Jahrbuch für christliche Kunst, 55 Jahresgabe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München 1955/56, S. 10.
- 686) ebda.

- 687) Schwarz, Kirchenbau, S. 320.
- 688) Schwarz, Liturgie und Kirchenbau, 1955, S. 9.
- 689) Schwarz, Kirchenbau, S. 221.
- 690) Siehe oben S. 194.
- 691) Schwarz, Einige Bemerkungen zum Kirchenbau 1959,
S. 60.
- 692) Schwarz, Einige Bemerkungen zu St. Michael in Frank-
furt 1955, S. 247.
- 693) ebda., S. 247 f.
- 694) Alfons Kirchgässner, Die St. Michaelskirche von Ru-
dolf Schwarz in Frankfurt/M. in: Das Münster 8,
1955, S. 250. Bereits im Erläuterungsbericht zum
Wettbewerbsentwurf machte Schwarz den Vorschlag,
den Bau aus Bruchsteinen zu errichten.
- 695) Erläuterung zum Wettbewerbsentwurf o.D.
- 696) Schwarz, Kirchenbau, S. 221.
- 697) ebda.
- 698) ebda., S. 222.
- 699) Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf.
- 700) Schwarz, Kirchenbau, S. 235.
- 701) Siehe die Erörterung dieses Planes, S. 197.
- 702) Schwarz, Vom Bau der Kirche, S. 126.
- 703) ebda., S. 130 f.
- 704) ebda., S. 129 f.
- 705) Schwarz, Kirchenbau, S. 79.
- 706) Schwarz, Kirchenbau, S. 272.
- 707) Im Profanbereich betraf die Zusammenarbeit vor al-

lem das Wallraf Richartz-Museum, die Pädagogische Akademie in Münster, die Industrieplanung Knapsack, das Staatstheater Mannheim und die Stadtplanung von Köln.

- 708) Zu Josef Bernard gibt es meines Wissens erst einen Aufsatz: Hans Kisky, Josef Bernard 1902 - 1959, Zum Werk eines rheinischen Baumeisters unserer Zeit, in: Das Münster, 15, 1962, S. 25 - 36. Kisky hat den gesamten Nachlaß von Bernard durchgesehen und kommt in Bezug auf die Zusammenarbeit mit Schwarz zum Teil zu anderen Schlüssen als ich. Z.B. beim ausgeführten Bau der Anglikanischen Allerheiligenkirche glaubte Kisky, S. 32, den Bau in die Schwarz'sche Tradition der Kirchen von Fronleichnam bis St. Anna in Düren setzen zu können, ohne zu präzisieren, was er damit meint.
- 709) Die Abbildungen in dem eben genannten Aufsatz von Kisky.
- 710) ebda.
- 711) Siehe dazu S. 232.
- 712) Abb. bei Kisky, S. 26.
- 713) ebda., S. 30.
- 714) ebda., S. 31.
- 715) Siehe Katalog
- 716) ebda. Auch andere Kirchen von Schwarz wurden bei Geländeunsicherheit ebenfalls durch Strebebögen festigt: Bottrop, St. Michael in Frankfurt.
- 717) Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf.
- 718) ebda.
- 719) ebda.

- 720) Schwarz, Kirchenbau, S. 284.
- 721) Brief Schwarz an Pfarrer Reinstadler am 5.2.57.
- 722) Reinstadler an Schwarz am 28.2.57: "Es fragt sich ... welches tertium comparationis aus der Natur Ihnen vorschwebt. Bei der Blume kann man die Einheit sehen in den grünen Kelchblättern. Wenn ich aber die Blumenblätter und den Blütenboden mit den Staubgefäßen betrachte, dann unterscheiden sich beide stark quoad colorem et materiam. Danach wäre es kein Widerspruch, wenn auch der Fußboden in der Kirche aus einem anderen Material geschaffen würde."
- 723) Reinstadler an Schwarz am 30.9.57 und 19.10.57.
- 724) Reinstadler an Schwarz am 21.6.58.
- 725) Brief Schwarz an Reinstadler am 8.4.57. Schon in der Bauanfrage vom 1.5.55 schrieb Schwarz, daß er die Decke verputzen wolle.
- 726) In Düren bezieht Schwarz das Bild des Mantels nicht auf die Titelheilige Anna, sondern auf Maria. Schwarz, Kirchenbau S. 233.
- 727) Schwarz, Entwurf einer Marienkapelle, 1928, S. 27.
- 728) Schwarz, Kirchenbau, S. 108.
- 729) Zwar wird nicht direkt darauf hingewiesen, doch die Planung der Saarbrücker Kirche erfolgt bald nach den Arbeiten in der Liebfrauenkirche in Trier, und Schwarz will auch in Saarbrücken die "geistliche Blüte" sehen, die "aus dem Heiligen Geist empfängt".
- 730) Brief Reinstadler an Schwarz am 24.2.54: "Es ist mir die Aufgabe geworden, eine Marienkirche zu bauen und wenigstens den Grundstein im Marianischen Jahr zu legen. Ich habe versucht, in Ihrem Buch 'Vom Bau der Kirche' Ihren Gedankengängen nachzugehen. Vor weni-

gen Tagen besuchte ich die entstehende Kirche St. Michael in Frankfurt. Das sind die Gründe, weshalb ich mich an Sie wende. Besonders hat mich der Raum von St. Michael beglückt. Ich komme daher zu Ihnen mit der Frage, ob Sie geneigt sind, unserem Kirchenbau in Saarbrücken Ihr Interesse zu schenken."

731) Kidder Smith, Neuer Kirchenbau in Europa, S. 160.

732) ebda., S. 176.

733) Siehe oben S. 133.

734) So hatte Schwarz bereits die Kirche in Oberhausen gesehen: "Das alles ist ein Bild der Welt. Unten liegt die Erde, auf der das Volk um den kleinen Hügel des Altars zusammentritt. Sie ist am Rande aufgebogen, und darüber beginnt der offene Himmel." Kirchenbau, S. 272.

735) unveröffentlichter Aufsatz "Verpflichtung und Freiheit im Kirchenbau" Archiv Schwarz.

736) Schwarz, Kirchenbau, S. 320.

737) ebda.

738) ebda., S. 321.

739) Brief des Statikers Aigner an Schwarz am 12.5.58.

740) Brief Schwarz an Aigner am 24.6.58.

741) "Salzburger Nachrichten" vom 6.2.64.

742) Schwarz, Kirchenbau, S. 314.

743) Schwarz schrieb im Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf: "Die Lichthöfe treten also als leuchtende Körper in Erscheinung und die durchbrochenen Leuchtwände, die ja verhältnismäßig dünne Schalen sind, werden zu Körpern zusammengefügt. So entsteht ein räumlich körperliches Gefüge, das sehr hell und

zart ist und durch die geschlossenen 3,60 m hohen Außenwände aus der Umwelt ausgesondert und vor ihr beschirmt ist."

- 744) Erläuterung zum Wettbewerbsentwurf.
- 745) Auf Wunsch von Schwarz, siehe Erläuterungsbericht vom 9.1.60.
- 746) Schwarz, Vom Bau der Kirche, S. 129.
- 747) Schwarz, Kirchenbau, S. 288.
- 748) Abgedruckt in: Schwarz, Kirchenbau, S. 327 ff.
- 749) ebd., S. 333.
- 750) ebda., S. 308.
- 751) Schwarz, Eucharistischer Bau, in: Das Münster 13, 1960, S. 299.
- 752) Mitteilung von Maria Schwarz.
- 753) Erläuterungsbericht zum Vorentwurf, Archiv Schwarz.
- 754) Der Erläuterungsbericht ist abgedruckt im Ausstellungskatalog von 1963, S. 78 - 81.
- 755) Schwarz, Kirchenbau, S. 77.
- 756) Brief Schwarz an Pfarrer Dambach von St. Mechtern in Köln, am 12.10.53.
- 757) Kat. Nr. 25, 27, 28, 43, 45, 54.
- 758) Brief Schwarz an den Pfarrer der Bonifatiuskirche in Aachen am 2.2.60.
- 759) Maria Schwarz an Baurat Schäfer am 9.7.62. Maria Schwarz wird hier sicher die Argumente ihres Mannes verwenden, auf die sie sich auch bei anderen Gelegenheiten beruft.
- 760) Schwarz an Diözesanbaurat Schobert am 25.11.1960.

- 761) Schwarz, Kirchenbau, S. 235.
- 762) ebda., S. 66.
- 763) ebda., S. 189.
- 764) Schwarz, Entwurf einer kreisrunden Kirche, S. 262.
- 765) "Ich baue aber sehr gerne hohe Kirchen, weil sie einen gewissen heiligen Überfluß haben." Brief Schwarz an den Pfarrer in Hausen am 16.3.59, auch in "Kirchenbau", S. 288.
- 766) Erläuterungsbericht zum Vorentwurf am 25.6.53.
- 767) Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf.
- 768) Siehe oben S. 32 ff.
- 769) Karl Wimmenauer, Vortrag, gehalten am 15. Nov. 1966 zur Eröffnung der Rudolf-Schwarz-Gedächtnisausstellung in der Staatlichen Kunstakademie, Hochschule für Bildende Künste in Düsseldorf.
- 770) ebda.
- 771) ebda.
- 772) ebda.
- 773) Die Jahresangaben beziehen sich bei allen künftigen Kirchen auf den Beginn der Planungsverhandlungen mit dem Bauherrn.
- 774) Hoff, Muck und Thoma: Dominikus Böhm, S. 504.
- 775) Archiv Schwarz, Anfang der 50er Jahre, o.Datum:
"Zu Anfang 1925 wurde ich an die höhere technische Lehranstalt Offenbach/Main berufen, wohin mich Prof. Dominikus Böhm geholt hatte, mit dem ich eine Ate-
liergemeinschaft einging."
- 776) Hoff, Muck und Thoma: Dominikus Böhm, Abb. S. 128 und S. 111.

- 777) Bau-Wettbewerb 1927, H. 17, S. 27. Die bei Hoff, Muck und Thoma: Dominikus Böhm, S. 504 angegebene Zahl von 650 ist ohne Quellenangabe.
- 778) Schwarz, Kirchenbau, S. 13.
- 779) ebda., S. 14.
- 780) Ausführliche Beschreibung bei Schwarz, Entwurf einer kreisrunden Pfarrkirche.
- 781) Die genauen Angaben habe ich der Beschreibung von Schwarz, Entwurf einer Marienkapelle, entnommen.
- 782) Ausführlicher bei Schwarz, in: Die Schildgenossen 9, 1928/29, S. 267 ff.
- 783) ebda., S. 269.
- 784) Siehe Erläuterungsbericht, In Fronleichnam (Kat. Nr. 6) wiederaufgenommen.
- 785) Entnommen aus Schwarz, Die Fronleichnamskirche in Aachen, in: Der Baumeister 1932, S. 38.
- 786) Schwarz, Fronleichnamskirche in Aachen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 51, 1931, S. 441 - 443.
- 787) Ein Teil des Tagebuchs fand sich auf der Rückseite einiger Manuskripte von R. Schwarz, die mit Fronleichnam nichts zu tun haben. Es ist maschinengeschrieben und durchlaufend numeriert. Es handelt sich um tägliche Berichte des Bauleiters über den Fortgang der Arbeit.
- 788) Schwarz, Kirchenbau, S. 17.
- 789) Hilger, Wie die Leversbacher ihre Kapelle gebaut haben, 1933, S. 154.
- 790) Katalog der Gedächtnisausstellung Rudolf Schwarz Köln, Heidelberg 1963

- 791) Die Datierung ist durch Schwarz überliefert;
Schwarz, Kirchenbau, S. 342.
- 792) ebda., S. 47.
- 793) Siehe Wettbewerbsnotiz in: Bauwelt 1933, S. 554.
- 794) Darauf weist auch der Text zu den Abbildungen in
Baukunst und Werkform, H. II, 1948, S. 94 hin.
- 795) Schwarz, Kirchenbau, S. 55.
- 796) Das Manuskript des Pfarrarchivs vermerkt: "Neben
diesem Entwurf legte er (Schwarz) später 2 weitere
vor, die wesentlich gemildert waren."
- 797) Sie gehören ganz sicher nicht zu der gleichfalls
erwähnten Kirche in Bürgstadt, die eine ähnliche
Konzeption aufweist, aber einen älteren Kirchenbau
erweitert, was hier nicht der Fall ist.
- 798) Emil Steffann gibt eine Zeichnung eines Entwurfs in
dem Aufsatz "Ein Kapellenbau in der Diaspora", in:
"Betendes Werk" hg. von Rudolf Schwarz, Würzburg
1938, S. 110, wieder, der für Berlin bestimmt war
und gemeinsam mit Schwarz geplant wurde. Es handelt
sich um einen scheunenartigen Bau ohne besondere
künstlerische Präention.
- 799) Brief Josef Gülden, einer der ehemaligen Bauherren,
an mich, 28.10.1977.
- 800) Brief Schwarz an den Oratorianer Theo Gunkel am
7.3.1938.
- 801) Brief Josef Gülden an mich am 28.10.1977.
- 802) ebda.
- 803) Das Archiv der Pfarrei in Oberrödinghausen war mir
nicht zugänglich.
- 804) Schwarz, Kirchenbau, S. 59.

- 805) Brief Krahn an Schwarz vom 10.5.46 im Archiv Maria Schwarz.
- 806) Brief Pfarrer Hesse an Schwarz vom 29.3.55 im Archiv Maria Schwarz.
- 807) Das Material fand sich ungeordnet inmitten der Pläne. Die verstreuten Blätter habe ich versucht, sinngemäß zusammenzufügen, so daß ein Erläuterungsbericht mit Lücken entstand. Der Vorentwurf ist im Okt. 1938 in Frankfurt fertiggestellt worden.
- 808) Siehe dazu die Pfarrchronik.
- 809) Siehe Erläuterungsbericht.
- 810) Dies sei dann "gotisierend" und dem Eindruck der "Sainte Chapelle" vergleichbar.
- 811) Siehe die Photographie eines Modells in: Baukunst und Werkform 1948, S. 83.
- 812) vgl. Schaubild.
- 813) Siehe Lageplan.
- 814) Brief des Pfarrers an Schwarz am 8.7.48.
- 815) Felix Kreusch, Neue Kirchen im Bistum Aachen, Mönchengladbach 1961, S. 65.
- 816) Willy Weyres, Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945 - 1956, Düsseldorf 1957, S. 124
- 817) R. Schwarz, Die sechste Mechternkirche in St. Mechtern Köln-Ehrenfeld, Wiesbaden 1968, S. 21.
- 818) Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. 2, III. Abt. Düsseldorf 1934, S. 250.
- 819) St. Mechtern Köln-Ehrenfeld, Pfarrschrift 1968, a.a.O.
- 820) Brief der Pfarrgemeinde an Schwarz.

- 821) Begleitbrief an Pfarramt.
- 822) Brief des Pfarrers Dambach an das Generalvikariat vom 13.9.51.
- 823) Siehe die Baubeschreibung zum Vorentwurf am 25.6.52.
- 824) Brief des Pfarrers Dambach an Schwarz vom 5.9.52.
- 825) Brief vom 18.12.52.
- 826) Brief vom 20.12.52 an den Pfarrer.
- 827) Siehe Erläuterungsbericht zum Baugesuch.
- 828) Schwarz, Kirchenbau, S. 141.
- 829) Brief von Bringmann an Schwarz 5.11.47.
- 830) Die ursprüngliche Kreuzform wird in einem Brief von Schwarz an Bringmann am 1.3.48 erwähnt. Hinweise auf deren Aussehen geben die Skizzen von Schneider-Esleben. Sie können aber nur bedingt für jenen ersten Entwurf herangezogen werden, weil sie sehr dynamisch bewegte, abgerundete Formen zeigen, die für Schwarz für diese Zeit kaum denkbar sind.
- 831) Brief Schwarz an Bringmann 1.3.48.
- 832) Schwarz, Kirchenbau, S. 344. - Die Datierung 1949 im Werkverzeichnis Emil Steffanns entbehrt gesicherter Unterlagen; in: Christliche Kunstblätter 107/8, 1969, S. 70.
- 833) Gesamtlänge 22,8 m, Breite 14,50 m.
- 834) Der Erläuterungsbericht zählt zum Vergleich auf: Assisi, Carceri, und S. Damiano.
- 835) Über die Gründe konnte ich nichts erfahren.
- 836) Die Angabe von 1942 - 1952 in Schwarz, Kirchenbau, S. 344, ist insofern richtig, als bereits im Krieg Verhandlungen für Arbeiten an der alten Kirche stattfanden. Diese haben aber mit dem Entwurf ab

1949 nichts zu tun.

- 837) Endabrechnung vom Architekten Merl am 29. Okt. 1954.
- 838) Schwarz in einem Bericht zum Wiederaufbau am
30.1.50; Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf.
- 839) Schwarz, Erläuterung zum Wettbewerbsentwurf vom
30.1.50.
- 861) Erläuterungsbericht vom 19.7.52.
- 862) Brief Wimmenauer an Pfarrer Stoffels am 26.9.52.
- 863) Brief Rosiny an Wimmenauer am 1.10.52.
- 864) Brief Rosiny an Wimmenauer am 8.10.52.
- 865) ebda.
- 866) Brief Schwarz an Stoffels am 20.10.52.
- 867) "Kirchenfeindlichen Elementen wäre es nach vorliegen-
der Planung leicht möglich, den Gottesdienst empfind-
lich zu stören."
- 868) Gutachterentscheidung vom 1.10.52.
- 869) Pfarrgemeinde an Schwarz vom 11.10.52.
- 870) Willy Weyres, Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945
- 1956, Düsseldorf 1957.
- 871) Er endet mit dem laufenden Blatt Nr. 7. Blatt Nr. 9
ist bereits datiert (19.8.52) und kaum viel später
entstanden.
- 872) Kirchgässner, Die St. Michaelskirche von Rudolf
Schwarz in Frankfurt, S. 250.
- 873) Vgl. etwa Frechen, Duisburg oder Wesel.
- 874) Schwarz, Vom Bau der Kirche, 1938, 2. Aufl. Heidel-
berg 1947.
- 875) Brief von Eilert an Schwarz am 30.4.53.

- 876) Siehe Erläuterungsbericht zum Vorentwurf am 25.6.53.
- 877) Brief Bisch. Gen. Vik. an Kirchengemeinde Hl. Kreuz am 6.8.53.
- 878) Briefe Bisch. Gen. Vik. an Gemeinde vom 9.3.54 und 30.4.54. Der erste Spatenstich wurde am 12.6.55 getan.
- 879) Brief Bernard an Eilert vom 4.2.55.
- 880) Endkostenaufstellung Büro Schwarz am 7.10.1959, ohne Innenausstattung.
- 881) Brief Pfarramt St. Franziskus an Schwarz am 29.1.54.
- 882) Brief Schwarz an Pfarrer Hültenschmidt, 6.4.54.
- 883) Brief Schwarz an Hültenschmidt, 12.6.54.
- 884) Brief an Schwarz am 26.6.54.
- 885) Schwarz an Hültenschmidt am 12.7.54.
- 886) Die Richtung ist nicht angegeben, aber wohl wie beim ausgeführten Bau.
- 887) Siehe Erläuterungsbericht vom 22.11.54.
- 888) ebda.
- 889) Pläne sind erhalten, aber unbeschriftet. Erwähnt in Briefen vom 25.3.55 und 2.4.55.
- 890) Siehe den 2. Jochgrundriß vom 26.7.55.
- 891) Brief Schwarz an Hültenschmidt vom 25.3.55.
- 892) Büro Schwarz an Bauleitung am 7.4.56.
- 893) Schwarz, Kirchenbau 1960, S. 276.
- 894) Brief Reinstadler an Schwarz vom 24.2.54.
- 895) Erläuterungsbericht zum Wettbewerb am 9.10.54.
- 896) Siehe Blatt 7 und 11.

- 897) Bisch. Gen. Vik. an Pfarramt am 25.11.54.
- 898) Schwarz an Gen. Vik. am 11.12.54.
- 899) Schwarz an Reinstadler am 6.12.54.
- 900) Reinstadler an Schwarz am 27.6.55.
- 901) Brief Bisch. Gen. Vik. an Reinstadler vom 24.8.55
und Bisch. Bauausschuß an Schwarz am 29.8.55.
- 902) Schwarz an Reinstadler am 16.7.55 und Maria Schwarz
an Reinstadler am 26.7.55.
- 903) Schwarz an Reinstadler am 6.12.54.
- 904) Siehe Erläuterungsbericht.
- 905) Incl. Inneneinrichtung, Berechnung aufgestellt vom
Büro Schwarz am 4.8.60.
- 906) Der alte Glockenturm, der zu Lebzeiten von Schwarz
noch stand, wurde 1972 abgebrochen wegen Bauschäden,
siehe Pfarrchronik.
- 907) Siehe Schwarz, Erläuterungsbericht zum Wettbewerb.
- 908) ebda.
- 909) Siehe entsprechendes Dokument im Pfarrarchiv.
- 910) Die Pläne zu dieser Notkirche sind weder in Schwarz,
Kirchenbau erwähnt, noch im Werkverzeichnis des Ka-
taloges vermerkt.
- 911) Schwarz an Diözesanbaumeister am 28.5.56.
- 912) Offizieller Auftrag ist am 12. Juli 1956 an Schwarz
erteilt worden.
- 913) Siehe Schwarz' Ausdruck dafür bei St. Antonius, Es-
sen, Erläuterungsbericht zu Entwurf "Saal" (siehe
S. 404.
- 914) Offenbar hatte Baur einen Plan schon vorher entwor-

fen, denn Schwarz wundert sich, daß man einen Wettbewerb durchführen will, wo doch Baur bereits einen brauchbaren Entwurf geliefert habe. Siehe Brief Schwarz an Pfarrei am 17.1.57.

- 915) Brief Pfarrei an Schwarz vom 11.12.57.
- 916) Siehe den Erläuterungsbericht dazu.
- 917) Brief kath. Bildungswerk Wien an Schwarz am 10.12.56.
- 918) Siehe Anm. 922, 923.
- 919) Brief Zauner an Schwarz am 9.1.58.
- 920) Brief Schwarz an Dr. Aigner, Statiker, 12.4.58.
- 921) Gleichzeitiger Brief Schwarz an Zauner.
- 922) Am 12.5.58.
- 923) Schwarz an Aigner am 24.6.58.
- 924) Brief an Aigner, 3.2.59.
- 925) 17.8.59.
- 926) Siehe dazu Brief Maria Schwarz an Meistermann am 15.8.61.
- 927) Undatierter Brief von Maria Schwarz.
- 928) Maria Schwarz am 28.3.62.
- 929) Widder, Die Theresienkirche zu Linz ein Dokument, 1964/65, S. 19.
- 930) Jachym (Koadjutor des Erzbischofs von Wien) an Schwarz 12.11.56.
- 931) Siehe bereits in St. Antonius, Essen, Wettbewerbsentwurf "T" (Kat. Nr. 36).
- 932) Brief Jachym an Schwarz 19.11.57.
- 933) Blieweis an Schwarz am 21.11.57.

- 934) Brief an Jachym am 29.11.57.
- 935) An Jachym am 6.1.58 und an Blieweis 27.1.58.
- 936) Am 1.2.58.
- 937) Am 28.2.58 an Blieweis.
- 938) Siehe Schwarz, Kirchenbau, S. 302.
- 939) ebda., S. 303.
- 940) Brief Schwarz an Pfr. Peifer am 30.6.59.
- 941) Pfarrer Buhleier an Schwarz am 27.12.56; ders., in:
Mitteilungen für die Pfarrgemeinde "Mariä Geburt"
in Aschaffenburg, Dez. 1956.
- 942) Siehe Anm. 913.
- 943) Siehe Entwurf vom 12.11.57.
- 944) Brief Schwarz an Buhleier am 12.2.58.
- 945) Schwarz an Buhleier am 24.4.58.
- 946) Siehe Erläuterungsbericht vom 2.8.58.
- 947) Schwarz an Dombaumeister Schädel am 8.7.59.
- 948) Brief Schwarz an Kirchenvorstandsmitglied Picard
am 11.1.60 und an den B.D.A. am 23.1.60.
- 949) Brief Luttermann an Schwarz am 26.3.60.
- 950) Brief Hermkes an Schwarz am 19.9.57.
- 951) Brief Hermkes an Schwarz, am 28.4.58.
- 952) Schwarz an Hermkes am 3.5.58.
- 953) Hermkes an Schwarz am 26.5.58.
- 954) Brief Lins an Schwarz am 10.9.58.
- 955) Schwarz an Lins am 4.5.59.
- 956) Lins an Schwarz am 4.10.60.

- 957) Brief Bisch. Ord. am 23.6.59.
- 958) Brief Jurytko an Schwarz am 4.11.53.
- 959) Brief an Schwarz am 20.9.56.
- 960) Jurytko an Schwarz am 22.6.59.
- 961) Jurytko an Schwarz am 8.7.59.
- 962) Jurytko hatte in der Nazizeit als Gefängnispfarrer die zum Tode Verurteilten seelsorglich zu betreuen und sie zur Hinrichtung zu begleiten. Siehe Brief Jurytko an Schwarz am 15.12.1953 und Schwarz an Jurytko am 25.8.59.
- 963) Schwarz an Jurytko am 22.9.59 und Antwort Jurytkos am 2.10.1959.
- 964) Jurytko an Schwarz, Datum unbekannt, vor 27.6.60.
- 965) Schwarz an Jurytko am 30.1.61.
- 966) Bezirksamt Spandau an Kirchenvorstand, 17.4.61.
- 967) Brief vom 6.10.61.
- 968) Bisch. Ord. Berlin an Maria Schwarz am 16.7.62.
- 969) Pfarrei an Schwarz am 29.4.59.
- 970) Kostenaufstellung vom 14.4.65.
- 971) Dekan Doiwa vom Wetzlaer Dom an Schwarz am 5.8.59.
- 972) Brief Schwarz an Dziuk am 9.5.60.
- 973) Brief Magistrat an Schwarz am 8.2.61.
- 974) Schwarz, Kirchenbau, S. 311, nennt ihn einen "faltreichen Mantel der Gottheit".
- 975) Aus dem Brief Schwarz an Pfarrer Jungblut am 21.12.59 geht hervor, daß er über einen Bekannten mündlich um Pläne gebeten worden sei.
- 976) Brief Schwarz an Jungblut am 11.7.60.

- 977) Siehe den Erläuterungsbericht unter diesem Datum.
- 978) Brief Jungblut an Schwarz am 21.1.61 und Schwarz an Jungblut am 28.1.61.
- 979) Bisch. Gen. Vik. an Kirchenvorstand der Pfarrei am 26.6.61.
- 980) Freundliche Mitteilung von Herrn Dipl.Ing. S. Luckenbach.
- 981) Siehe Anm. 913.
- 982) Brief Kirchenvorstand St. Patrokli an Schwarz am 10.8.60.
- 983) Schwarz an Oberbaurat Schäfer am 15.8.60.
- 984) Siehe Protokoll der Vorbesprechung zur Vorplanung vom 14.9.60, bei der alle Beteiligten anwesend waren, einschließlich die Gutachter.
- 985) Brief Gen. Vik. an Kirchenvorstand am 21.11.61.
- 986) Maria Schwarz an Baurat Schäfer am 9.7.62.
- 987) Brief Propst Völlmecke an Maria Schwarz am 12.10.62.
- 988) Maria Schwarz an Völlmecke am 12.10.62.
- 989) Siehe Brief Maria Schwarz an Prof. Bader, Landeskonservator, am 31.8.64, in dem sie über ihre Odyssee mit der kirchlichen Behörde berichtet.
- 990) Brief Bürgermeister Kleemann an Maria Schwarz am 5.2.64.

Rudolf Schwarz, Schriften⁺⁾

- 1924 Über Baukunst, in: Die Schildgenossen 4, 1924,
S. 273 - 284
Auf dem Wege zum neuen Geschichtsbild, in: Die
Schildgenossen 4, 1924, S. 422 - 429
- 1925 Rezension des Buches: Heinrich Maria Lützelers,
Formen der Kunsterkenntnis, in: Die Schildgenos-
sen 5, 1925, S. 207 - 211
Sakrale Baukunst. Ein langes Vorwort und ein kur-
zes Beiwort zu einem neuen Werk des Dominikus
Böhm, in: Kölnische Volkszeitung, Sonntagsbeilage
"Im Schritt der Zeit" vom 13. Dez. 1925
- 1926 Ideologien der Arbeit, in: Die Schildgenossen 6,
1926, S. 130
- 1927 Das Gesetz der Serie, in: Die Schildgenossen 7,
1927, S. 36 - 55
Zu unseren Bildern (Kirchenbauten und Skizzen
von Dominikus Böhm), in: Die Schildgenossen 7,
1927, S. 158 - 160
Burg Rothenfels, in: Die Schildgenossen 7, 1927,
S. 241 - 244
Großstadt als Tatsache und Aufgabe, in: Die
Schildgenossen 7, S. 301 - 307
- 1928 Wegweisung der Technik, Potsdam 1928
Geistliche Übung. Gedanken zu einer Werklehre
des Gebets, in: Die Schildgenossen 8, 1928,
S. 193 - 198
Entwurf einer Kreisrunden Pfarrkirche, in: Die

+) Aufgeführt sind nur die zu dieser Arbeit benützten
Schriften. Ergänzungen finden sich im Schriftenver-

- Schildgenossen 8, 1928, S. 262 - 263
 Vom Sterben der Anmut, in: Die Schildgenossen 8, 1928, S. 284 - 293
 Entwurf einer Marienkapelle, in: Der Neue Ring. Zeitschrift für Mädchen und junge Frauen, 1928, Maiheft
- 1929 Produktionskrise, in: Die Schildgenossen 9, 1929, S. 15 - 20
 Neues Bauen? in: Die Schildgenossen 9, 1929, S. 207 - 217
 Erläuterungen zu den Entwürfen von Heilig Geist in Aachen, in: Die Schildgenossen 9, 1929, S. 268 f.
 Die christliche Kunst an Kunstgewerbeschulen. Vortrag, gehalten auf der Tagung für christliche Kunst in Dresden 1929, in: Die Schildgenossen 9, 1929, S. 523 - 531
- 1930 Über die Verfassung einer Werkschule, Aachen 1930
 Werk in Not, in: Die Schildgenossen 10, 1930, S. 433 - 443
 Erneuerung des Kirchenbaus? in: Die Form 5, 1930, S. 545 - 556
- 1931 Fronleichnamskirche, in: Die Schildgenossen 11, 1931, S. 284 - 287
 Fronleichnamskirche in Aachen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 51, 1931, S. 441 - 443

zeichnis des Katalogs zur Rudolf-Schwarz-Gedächtnis-
 ausstellung 1963

- 1932 Serie oder Persönlichkeit, in: Leben und Weltanschauung 7, 1932, S. 17 - 20
 Baustelle Deutschland, in: Die Schildgenossen 12, 1932, S. 1 - 16
 Neue Schriften über die Technik. Rezensionen.
 In: Die Schildgenossen 12, 1932, S. 277 - 281
 Die Fronleichnamskirche in Aachen, in: Der Baumeister, 1932, S. 35 - 38
- 1933 Deutsche Werkhütten, in: Die Schildgenossen 13, 1933, S. 97 - 107
 Martin Buber, Zwiesprache. Besprechung des Buches, in: Die Schildgenossen 13, 1933, S.277 ff.
 Die ewigen Anliegen des Paters Desiderius. Besprechung der Biographie von Gallus Schwind, in: Die Schildgenossen 13, 1933, S. 371 - 376
 Zur Situation der Kirche, in: Die Schildgenossen 13, 1933, S. 549 - 552
 Werkschulung und Staat, in: Der Baumeister 1933, Beilage, S. 177 - 184, gemeinsam mit R. von Schöfer und Hans Spiegel
- 1935 Brief an Poelzig, in: Monatshefte für Baukunst und Städtebau 1935, S. 267 ff; wieder abgedr. in: Baukunst und Werkform 1948, S. 65 - 73; und in: Rudolf Schwarz, Katalog der Gedächtnisausstellung, Heidelberg 1963, S. 11 - 14
 Aus einem Lehrbuch des Kirchenbaus, in: Christliche Verwirklichung. Romano Guardini zum fünfzigsten Geburtstag dargebracht von seinen Freunden und Schülern, Rothenfels am Main 1935, S. 23 - 40
- 1936 Altar, in: Die Schildgenossen 16, 1936, S. 134 - 139

- Neubau aus der Gemeinde, in: Die Schildgenossen
16, 1936, S. 153 - 156
- Brief über volkstümliche und volksverbundene
Kunst an einen Freund, der in Zweifel geraten
war, in: Die Schildgenossen 16, 1936, S. 178 -
188
- 1937 (Hrsg.) Gottesdienst. Ein Zeitbuch, Würzburg 1937
- 1938 (Hrsg.) Betendes Werk, Würzburg 1938.
Vom Bau der Kirche, Würzburg 1938, engl.: The
Church Incarnate, Chicago 1958
- 1940 Das Haus der Christen, in: Die Schildgenossen
19, 1940, S. 1 - 17
- 1949 Von der Bebauung der Erde, Heidelberg 1949
- 1951 "... Was über alle Rechnung hinaus ist." Anspra-
che bei der Eröffnung der Poelzig-Ausstellung
in Krefeld, in: Baukunst und Werkform 4, 1951,
S. 45 - 47
- 1953 "Bilde Künstler, rede nicht", in: Baukunst und
Werkform 6, 1953, S. 9 - 17
Was dennoch besprochen werden muß, in: Baukunst
und Werkform 6, 1953, S. 191 - 199
- 1955 Liturgie und Kirchenbau. Gastvorlesung an der
TH in Aachen, abgedr. in: Plastik im Kirchenbau.
Jahrbuch für christliche Kunst. 55. Jahresgabe
der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst,
München 1955/56

Einige Bemerkungen zu St. Michael in Frankfurt,
in: Das Münster 8, 1955, S. 245 - 248

- 1958 Die Baukunst der Gegenwart, Düsseldorf 1958
- 1959 Kirchen von heute, Stuttgart 1959
Einige Bemerkungen zum Kirchenbau, in: Architektur Wettbewerbe 27, 1959, S. 57 - 63
Besprechung von Weyres/Bartning: Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau, in: Architektur Wettbewerbe 27, 1959, S. 63 - 64
- 1960 Eucharistischer Bau. Rede beim Eucharistischen Kongreß München 1960, in: Das Münster 13, 1960, S. 296 - 299
Kirchenbau. Welt vor der Schwelle, Heidelberg 1960
- 1963 Rudolf Schwarz. Texte, Skizzen und Pläne. Katalog zur Gedächtnisausstellung des BDA, Köln Heidelberg 1963

LITERATUR⁺⁾

- Acken, Johannes van: Christozentrische Kirchenkunst, Gladbeck i.W. 1922, 2. Auflage 1923
- André, Hans: Welteinheit als Grundgedanke der neuen Kosmologie, in: Hochland 22/2, 1925, S. 95 ff.
- Arndt, Adolf: Das Politische des Werkbundes, in: Die Form. Stimme des Deutschen Werkbundes 1925 - 1934, Hrsg. F. Schwarz und F. Gloor, Gütersloh 1969, S. 7 f.
- Bachmann, Heinrich: Vom Spiel. Ein gedanklicher Versuch, in: Die Schildgenossen 4, 1923, S. 11 - 13
- Banham, Reyner: Die Revolution der Architektur. Theorie und Gesellschaft im Ersten Maschinenzeitalter, Reinbek bei Hamburg 1964
- Behrendt, Walter Curt: Zum Formproblem der Zeit, in: Die Form 1, 1925/26, S. 187 - 194
- Benevolo, Leonardo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1964
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), Edition Suhrkamp, Frankfurt/M., 1963
- Bichlmair, Georg: Urchristentum und katholische Kirche, in: Das Neue Reich 7, 1924/25, S. 854 - 856
- Biedrzyński, Richard: Kirchen unserer Zeit, München 1958
- Birchler, Linus: Christliche Kunst in der Schweiz, in: Die christliche Kunst 24, 1927/28, S. 129 - 157

⁺⁾ Literatur zu einzelnen Werken von Schwarz in der Regel nur im Literaturverzeichnis des Katalogs.

- Blieweis, Theodor (Hg.): Die Pfarrgemeinde St. Florian in Wien V, Katholisches Pfarramt St. Florian, Wien 1967
- Bock, Manfred: Vom Monument zur Städteplanung: Das neue Bauen in: Tendenzen der Zwanziger Jahre. Katalog der Ausstellung, Berlin 1977
- Bondy, Max: Jugendbewegung und Katholizismus, in: Die Schildgenossen 2, 1921, S. 44 - 56
- Brambring, J.: Flaches oder geneigtes Dach, in: Bauwerke 7, 1931, S. 273 - 276
- Braunfels, Wolfgang: St. Anna in Düren, in: Baukunst und Werkform 1957, S. 145 - 148
- Cassirer, Ernst: Form und Technik, in: Leo Kestenberg (Hrsg.), Kunst und Technik, Berlin 1930
- Champigneulle, Bernard und Jean Ache: L'architecture du XX^e siècle, Paris 1962
- Christliche Verwirklichung. Romano Guardini zum 50. Geburtstag dargebracht von seinen Freunden und Schülern, Rothenfels a.M., 1935
- Cingria, Alexandre: Der Verfall der kirchlichen Kunst, Augsburg 1927
- Conrads, Ulrich: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Ullstein Bauwelt Fundamente Bd. 1, Frankfurt/M. Berlin 1964
- Dessauer, Friedrich: Philosophie der Technik, Bonn 1927
- Ders. und Karl August Meissinger: Befreiung der Technik, Stuttgart 1931
- Döcker, Richard: Zum Bauprobem der Zeit, in: Die Form 1, 1925/26, S. 61 - 74

- Doering, Oskar: Wettbewerb für ein Jesuitenkolleg in Frankfurt a.M. in: Die christliche Kunst XVIII. 1921/22, S. 173 ff.
- Doesburg, Theo van: Der Wille zum Stil, in: De Stijl 5, 1922, S. 34
- Ders.: Auf dem Weg zu einer gestaltenden Architektur, in: De Stijl 6, 1923 - 1925, wieder abgedr. in: Hans L.C. Jaffé, Mondrian und De Stijl, Köln 1967
- Ders.: Die neue Architektur und ihre Folgen, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 9, 1925, S. 503 - 518
- Eckstein, Hans (Hrsg.): 50 Jahre Deutscher Werkbund, Frankfurt a.M. 1958
- Engelhardt, Viktor: Weltanschauung und Technik, Leipzig 1922
- Feuerstein, Günther Friedrich: Der katholische Kirchenbau Österreichs nach dem zweiten Weltkrieg, in: Das Münster 8, 1955, S. 65 - 74
- Die Form ohne Ornament. Werkbundaussstellung 1924, Stuttgart 1924
- "Die Form". Stimme des deutschen Werkbundes 1925 - 1934, Gütersloh 1969
- Frank, Josef: Was ist modern? in: Die Form 5, 1930, S. 399 - 406
- Frauenfriedenskirche in Frankfurt: in Bau-Wettbewerbe, Heft 17, 1927
- Freckmann, Karl: Kirchenbau, Ratschläge und Beispiele, Freiburg i. Br. 1931
- Gatz, Erwin (Hrsg.): St. Anna in Düren, Mönchengladbach 1972

- Gessl, Franz: Priester und Künstler, in: Kirchenkunst 1, 1929, S. 18 - 20
- Getzeny, Heinrich: Die moderne religiöse Kunst in Württemberg, in: Die christliche Kunst 25, 1928/29, S. 129 - 160
- Giedion, Siegfried: Walter Gropius. Mensch und Werk, Stuttgart 1954
- Gieselmann, Reinhard: Neue Kirchen, Stuttgart 1972
- Ginsburger, Roger: Was ist modern? Vortrag bei der Eröffnung einer Ausstellung französischer Typenwaren in Basel am 24. Sept. 1930, in: Die Form 6, 1931, S. 6 - 11
- Ders.: Zweckhaftigkeit und geistige Haltung. Eine Diskussion zwischen Roger Ginsburger und Walter Riezler, in: Die Form 6, 1931, S. 431 ff.
- Gröber, Conrad: Kirche und Künstler, Freiburg/Br. 1932
- Ders.: Christliche Kunst in der Gegenwart, Freiburg/Br. 1938
- Ders.: Die bildende Kunst als Glaubensverkünderin, Freiburg/Br. 1940
- Gropius, Walter: Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers? in: Die Form 1, 1925/26, S. 117 ff.
- Ders.: Das flache Dach. Internationale Umfrage über die technische Durchführbarkeit horizontal abgedeckter Dächer und Balkone in: Die Bauwelt 17, 1926
- Ders.: Bauhaus Dessau - Grundsätze der Bauhausproduktion 1926, wieder abgedr. in: Hans M. Wingler, Das Bauhaus, o.O. 1962
- Ders.: Die neue Architektur und das Bauhaus. Neue Bauhausbücher, Mainz-Berlin 1965

- Grosche, Robert: Zur Theologie des Kirchenbaues, in:
Kirchenbau heute. Sammlung von Vorträgen des
Künstlerkongresses (Eucharistischer Weltkongreß
in München 1960) Arena Bild Taschenbuch 1962,
und in: Das Münster 13, 1960, S. 344 - 349
- Guardini, Romano: Vom Geist der Liturgie, Freiburg ³1918
- Ders.: Vom Sinne des Gehorchens, in: Die Schildgenossen
1, 1920, S. 33 - 41
- Ders.: Gottes Werkleute. Briefe über Selbstbildung,
Rothenfels a.M. 1921
- Ders.: Quickborn. Tatsachen und Grundsätze, Rothenfels
a.M. 1921
- Ders.: Gruppe oder Kreis, in: Die Schildgenossen 2,
1921, S. 88
- Ders.: Von heiligen Zeichen, Rothenfels 1922
- Ders.: Das Erwachen der Kirche in der Seele, in: Hoch-
land 19/2, 1922, S. 257 - 267
- Ders.: Liturgische Bildung, Burg Rothenfels a.M. 1923
- Ders.: Liturgische Bewegung und liturgisches Schrifttum,
in: Literarischer Handweiser 59, 1923, S. 589 -
598
- Ders.: Vom Wesen der katholischen Weltanschauung, in:
Die Schildgenossen 4, 1923, S. 66 - 79
- Ders.: Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie
des Konkret-Lebendigen, Mainz 1925
- Ders.: Die neuerbaute Fronleichnamskirche in Aachen,
in: Die Schildgenossen 11, 1931, S. 266 ff.
- Ders.: Die Anbetung, Würzburg 1940
- Ders.: Das Bild von Jesus dem Christus im Neuen Testa-
ment, Würzburg 1953

- Guardini, Romano. Ein Gedenkbuch. Hrsg. Werner Becker,
Leipzig 1969
- Gurlitt, Cornelius: Kirchen, in: Handbuch der Architektur, Stuttgart 1906, S. 36 f. u. 42
- Habel, Josef: Domonikus Böhm, Regensburg 1943
- Halm, Peter: Ausstellung für Kirchenarchitektur in Dresden, in: Die christliche Kunst 25, 1928/29
- Hammenstede, Albert: Alte Quellen neuer Kraft, in: Das Neue Reich 8, 1925/26, S. 1004 f.
- Harbers, Guido: Die Zukunft des Deutschen Werkbundes, in: Der Baumeister 28, 1930, Beilage S. 223 f.
- Häring, Hugo: Wege zur Form, in: Die Form 1, 1925/26, S. 3 - 5
- Ders.: Bemerkungen zum ästhetischen Problem des neuen Bauens, in: Bauwelt 22, 1931, S. 614 f.
- Ders.: Neues Bauen, in: Baukunst und Werkform 1947, S. 30 - 36
- Hartlaub, C.F.: Ethos der neuen Baukunst, in: Die Form 4, 1929, S. 273 - 277
- Hegemann, Werner: Schräges oder flaches Dach, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 11, 1927, S. 120 - 127
- Henze, Anton: Kirchliche Kunst der Gegenwart, Recklinghausen 1954
- Ders.: Rudolf Schwarz und das Gotteshaus der neuen Architektur, in: Unser Bocholt. Zeitschrift für Kultur- und Heimatpflege 8, H. 3, 1957, S. 26 - 34
- Herwegen, Ildefons: Gedanken über kirchliche Kunst, in: Jahrbuch des Verbandes katholischer Akademiker 1923, S. 12 - 33

- Ders.: Lumen Christi. Gesammelte Aufsätze, München 1924
- Heuss, Theodor: Poelzig (1936), in: Hans Poelzig, Gesammelte Schriften und Werke, Hrsg. Julius Posener, Berlin 1970, S. 22 - 33
- Hilbersheimer, Ludwig: Internationale neue Baukunst, Stuttgart 1928
- Hilger, Hans: Wie die Leversbacher ihre Kapelle gebaut haben, in: Die Schildgenossen 13, 1933, S. 153 - 158
- Hitchcock, Henry - Russel: Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. The Pelican History of Art, Harmondsworth 1969, Paperback-Ausgabe 1971
- Hoff, August, Herbert Muck und Raimund Thoma: Dominikus Böhm, München_Zürich 1962
- Hoffmann, Hermann: Quickborn, in: Hochland 17, 1919/20, S. 247 - 500
- Ders. (Hrsg.): Des Königs Banner, Der dritte deutsche Quickborntag, Rothenfels a.M. 1921
- Hoffmann, Hubert: Stimme des Bauhauses. Gropius und Schwarz, in: Baukunst und Werkform 6, 1953, S. 68 - 76
- Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966
- Ders. und Udo Kultermann: Baukunst unserer Zeit. Die Entwicklung seit 1850, Essen 1969
- Hohoff, Kurt: Sozialbauten für das "Volk Gottes", in: Die Presse, Wien, Ausgabe vom 7.8.1973, wiederabgedr. in: Das Münster 28, 1975, S. 86
- Holzmeister, Clemens: Pflege des Kirchengrundrisses, in: Kirchenkunst 1, 1929, S. 104 - 109

- Ders.: Der moderne Kirchenbau, Wege und Abwege, in:
Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im
Erzbistum Köln, 1930, S. 26 - 28
- Honigsheim, Paul: Musik und Gesellschaft, in: Leo Ke-
stenberg (Hrsg.), Kunst und Musik, Berlin 1930
- Hoster, Josef: Probleme des zeitgenössischen Kirchen-
baues in Deutschland; gekürzte Wiedergabe des
Vortrags auf der "Arte Liturgica in Germania"
in Rom, in: Das Münster 9, 1956, S. 273 - 276
- Hübner, Herbert: Die soziale Utopie des Bauhauses,
Diss. Münster, Darmstadt 1963
- Huse, Norbert: "Neues Bauen" 1918 - 1933. Moderne Archi-
tektur in der Weimarer Republik, München 1975
- Irsch, Nikolaus: Einleitung zur 40. Jahresmappe der Ge-
sellschaft für christliche Kunst, München 1932
- Jachym, Franz: Der internationale Wiener Kirchenbauwett-
bewerb, in: Das Münster 10, 1957, S. 280 - 288
- Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl, Köln 1967
- Jakobus, John: Die Architektur unserer Zeit. Zwischen
Revolution und Tradition, Stuttgart 1966
- Jaspers, Karl: Die geistige Situation der Zeit (1931),
Berlin 1947
- Jungmann, Josef: Missarium Sollemnia, 2 Bde., Wien 1962,
fünfte Auflage
- Karlinger, Hans: Gedanken über Kirchenbau in unserer
Zeit, in: Hochland 26/2, 1929, S. 72 - 79
- Ders.: Das Problem des Sakralbaues in der Gegenwart,
in: Die Schildgenossen 9, 1929, S. 164 - 174
- Ders.: Denkmalpflege und neue Form, in: Die Form 5,
1930, S. 40 - 46

- Ders.: Die Fronleichnamskirche in Aachen, in: Die christliche Kunst 27, 1930/31, S. 49 f.
- Kerber, Ottmar: Liebfrauenkirche in Köln-Mülheim und St. Mechtern in Köln-Ehrenfeld. Mit einem Nachwort von Rudolf Schwarz, in: Das Münster 9, 1956, S. 417 - 426, Nachwort 424 - 427
- Kestenberg, Leo (Hrsg.): Kunst und Technik, Berlin 1930
- Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau, München 1959
- Kirchenbau heute, München 1960
- Kirchgässner, Alfons: Die St. Michaelskirche von Rudolf Schwarz in Frankfurt am Main, in: Das Münster 8, 1955, S. 249 f.
- Kisky, Hans: Josef Bernard 1902 - 1959. Zum Werk eines rheinischen Baumeisters unserer Zeit, in: Das Münster 15, 1962, S. 25 - 36
- Klein, Fritz und Felix Durlach: Im Zeichen des Kultbaues, Straßburg 1932
- Kloidt, Franz: Unser Weg zur Volksgemeinschaft, in: Die Schildgenossen 2, 1922, S. 229 ff.
- Klopfer, Paul: Das Bauhaus aus der Nähe gesehen, in: Baukunst und Werkform 6, 1953, S. 80 - 83
- Koellmann, H.P.: In Memoriam Rudolf Schwarz, in: Baukunst und Werkform 14, 1961, S. 284
- Köttgen, Heinrich: Die St. Anna-Kirche zu Düren. Geleitwort zum Bildheft der neuen St. Annakirche Düren, Düren 1958
- Kramp, Joseph: Liturgische Bestrebungen der Gegenwart, in: Stimmen der Zeit 99, 1920, S. 315 - 333
- Ders.: Der Altar und sein Dienst, in: Schwarz (Hrsg.), Gottesdienst, Würzburg 1937, S. 33 - 50

- Krauss, Heinrich (Hrsg.): Verbandskatholizismus, Kevelaer 1968
- Kreitmaier, Josef: Beuroner Kunst, Freiburg/Br. 1914
- Ders.: Von Kunst und Künstlern, Freiburg/Br. 1926
- Kreusch, Felix: Neue Kirchen im Bistum Aachen 1930 - 1960, Mönchengladbach 1961
- Kultermann, Udo: Baukunst der Gegenwart. Dokumente des neuen Bauens in der Welt, Tübingen 1958
- Ders.: Die Architektur im 20. Jahrhundert, Köln 1977
- Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen, Köln 1932
- Lampmann, Gustav: Jakob Koerfers neue Bürohäuser in Köln, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 1926 S.81-89
- Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur (1922), Ullstein Bauwelt Fundamente 2, Frankfurt/M. Berlin 1963
- Ders. und Pierre Jeanneret: Fünf Punkte zu einer neuen Architektur, in: Die Form 2, 1927, S. 272 f.
- Lehmann, Friedrich: Beitrag eines Wiener Laien, in: Baukunst und Werkform 6, 1953, S. 561 - 564
- Leitl, Alfons: Kirchliche Baukunst, in: Wasmuths Lexikon der Baukunst, 5, S. 309 ff.
- Ders.: Rudolf Schwarz zum 50. Geburtstag, in: Baukunst und Werkform, H.1, 1947, S. 92 - 93
- Ders.: Versuch einer Vorbemerkung, in: Baukunst und Werkform, H.2: Veröffentlichung von Werken von Schwarz, 1948, S. 49 - 50
- Lenz, Desiderius: Zur Ästhetik der Beuroner Schule, Beuron 1927, zweite Auflage

- Liedl, Maria: Von Ziel und Weg, in: Die Schildgenossen
1, 1920, S. 13 - 16
- Lill, Georg: Das Problem der christlichen Kunst, in:
Hochland 1922, S.131 ff wiederabgedruckt in:
Die christliche Kunst 21, 1924/25, S. 65 - 85
- Lill, Georg: Im Streite der Zeit. Rechts oder links in
der Kunst? in: Die christliche Kunst 22, 1925/26,
S. 207 - 210
- Ders.: Zu den Kirchenkonkurrenzen für Frankfurt/M. und
Nürnberg, in: Die christliche Kunst 22, 1925/26,
S. 249 - 262
- Ders.: Der Wettbewerb für die Frauenfriedenskirche in
Frankfurt a.M., in: Die christliche Kunst 23,
1926/27, S. 189
- Ders.: Die kirchliche Kunst der Gegenwart und das katho-
lische Volk, in: Die christliche Kunst 24,
1927/28, S. 65 - 78
- Ders.: Westdeutsche Kirchenbaukunst, in: Die christli-
che Kunst 24, 1927/28, S. 257 - 279
- Lindahl, Göran: Von der Zukunftskathedrale bis zur
Wohnmaschine. Deutsche Architektur und Architek-
turdebatte nach dem ersten Weltkrieg, in: Idea
und Form, aus: Figura, Uppsala Studies in the
History of Art, New Series 1, Uppsala 1959,
S. 226 - 282
- Lippl, Aloys Johann: Von der Ganzheit des Spieles, in:
Die Schildgenossen 4, 1924, S. 300 - 307
- Lotz, Wilhelm: Die jüngste Generation in der Archi-
tektur, in: Die Form 4, 1929, S. 57 - 66
- Lützeler, Heinrich: Der deutsche Kirchenbau der Gegen-
wart, Düsseldorf 1934

- Mäckler, Hermann: Praeceptor Germaniae et Europae?
in: Baukunst und Werkform 6, 1953, S. 65 - 68
- Mehler, Eugen: Tagung für christliche Kunst in Fulda.
Bericht in: Die christliche Kunst 25, 1928/29,
S. 55 - 58
- Mendelssohn, Georg: Industrie und Ornament, in: Die
Form 1, 1925/26, S. 21 - 23
- Meunier, Franz: Nachgeholter Kommentar zu einem Kommen-
tar, in: Baukunst und Werkform 6, 1953, S. 60 -
63
- Meyer, Peter: Zur Theorie der modernen Architektur,
Zürich - Leipzig 1929
- Ders.: Der Deutsche Werkbund in Wien, in: Werk 7, 1930,
S. 249 - 252
- Mirgeler, Albert: Jugendbewegung vor dem Ende. Eine
Abrechnung mit Romano Guardini und dem Quickborn,
in: Die Schildgenossen 4, 1923, S. 26 - 29
- Moholy-Nagy, Laszlo: Vom Material zu Architektur, Mün-
chen 1929 (= Die Bauhausbücher, Bd. 14)
- Momme-Nissen, Benedikt: Stetigkeit, Stilwandel und Kri-
tik kirchlicher Kunst, in: Kunstgabe des Vereins
für christliche Kunst im Erzbistum Köln, 1930,
S. 15 - 26
- Mondrian, Piet: Die neue Gestaltung in der Malerei,
in: De Stijl 1, 1917/18, abgedr. in: Hans L.C.
Jaffé, Mondrian und De Stijl, Köln 1967, S.36-88
- Muck, Herbert: Kirchenbau der Gegenwart als Weg zu sinn-
erfüllter Zeitform, in: Das Münster 10, 1947,
S. 129 f.
- Ders.: Sakralbau heute, Aschaffenburg 1961

- Ders.: Zur Auseinandersetzung mit dem neuen Kirchenbau, in: Der große Entschluß XX, 1965, S. 215 - 220
- Ders.: Zur Kennzeichnung der Kirchenbauten von Rudolf Schwarz, in: Christliche Kunstblätter 103, H. 3, 1965, S. 75 f.
- Müller, Sebastian: Kunst und Industrie. Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur, München 1974
- Müller-Wulckow, Walter: Architektur der Zwanziger Jahre in Deutschland. Neudruck der 4 Bände der Blauen Bücher 1929 - 1932, Königstein im Taunus 1975
- Ortega y Gasset, José: Der Aufstand der Massen, dtsh. 1931
- Oud, J.J. Pieter: Kunst und Maschine, in: De Stijl 1, 1917/18, abgedr. in: Hans L.C. Jaffé, Mondrian und De Stijl, Köln 1967, S. 92 - 94
- Ders.: Holländische Architektur, München 1926 (Bauhausbücher, Bd. 10), Neuauflage Mainz Berlin 1976
- Ders.: Über die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten (1921) in: Holländische Architektur, München 1926 (Bauhausbücher, Bd. 10) Neuauflage Mainz Berlin 1976
- Paulsen, Friedrich: Architektur aus Poelzig's Schule. I. Architektur-Schulen? in: Monatshefte für Baukunst und Städtebau 19, 1935, S. 265 f.
- Pehnt, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973
- Ders.: Architektur, in: Giulio Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte Bd. 12, Berlin 1977, S. 331 - 346

- Petsch, Joachim: Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert, Köln Wien 1973
- Pfammatter, Ferdinand: Betonkirchen, Einsiedeln 1948
- Pfister, Bernd: Vom politischen Menschen, in: Die Schildgenossen 4, 1924, S. 122 - 129
- Pfister, Paul: Gedanken über den Bund, in: Die Schildgenossen 2, 1922, S. 313 - 323
- Plachetka, Paul: Hochschulreform, in: Die Schildgenossen 2, 1921, S. 90 - 92
- Platz, Gustav Adolf: Die Baukunst der neuesten Zeit. Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1927
- Platz, Hermann: Großstadt und Menschentum, Kempten München 1924
- Ders.: Das Religiöse in der Krise der Zeit, Einsiedeln 1928
- Poelzig, Hans: Werkbundaufgaben. Vortrag gehalten auf der Jahrestagung des Werkbundes in Stuttgart 1919, in: DWB-Mitteilungen 4, 1919, abgedr. in: Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund. Ausstellungskatalog München, Die Neue Sammlung 1975, S. 161 - 168
- Ders.: Festspielhaus Salzburg (1921), in: Hans Poelzig, Gesammelte Schriften und Werke, Hrsg. Julius Posener, Berlin 1970, S. 142 - 151
- Ders.: Vom Bauen unserer Zeit (1922), in: Hans Poelzig, Gesammelte Schriften und Werke, Hrsg. Julius Posener, Berlin 1970, S.
- Régamey, Pie: Kirche und Kunst im 20. Jahrhundert, Graz Wien Köln, 1954

Regina Martyrum, Beschränkter Wettbewerb für die Nazi-opfer-Gedächtniskirche "Regina Martyrum" in Berlin 1958, in: Architektur-Wettbewerbe H. 27, 1959, S. 73 ff.

Religiöse Kunst der Gegenwart. Berichte und Reden auf dem Essener Katholikentag, Essen 1932

Remszhardt, Godo: Die logische Folge des Jugendstils, in: Baukunst und Werkform 6, 1953, S. 77 - 79

Renner, Paul: Bildungskrise, in: Die Form 1, 1925/26, S. 205 f.

Ders.: Kulturbolschewismus?, Erlenbach Zürich 1932

Reuter, Hans: Der Bau der neuen Annakirche, in: St. Anna in Düren, hrsg. von Erwin Gatz, Mönchengladbach 1972

Riemerschmid, Richard: Zur Frage des Zeitstils, in: Die Form 1, 1922. Nachdruck in: Zwischen Kunst und Industrie. Der deutsche Werkbund. Katalog zur Ausstellung in der Neuen Sammlung, München 1975

Riezler, Walter: Erneuerung des Kirchenbaus? in: Die Form 5, 1930, S. 537 - 545

Ders.: Werkbundkrisis? in: Die Form 6, 1931, S. 1 - 3

Ders.: Drei Bücher über "Technik" in: Die Form 6, 1931, Rezension über "Wegweisung der Technik", S. 428 f.

Rombold, Günter: Ein architektonischer Lobgesang, in: Salzburger Nachrichten, 6.10.1962, S. 5

Ders.: Rede auf einem Podiumsgespräch in Salzburg zum "Kirchenbau in der Diskussion", in: Das Münster 28, 1975, S. 78 f.

Rosner, Erwin: Großquickborns Aufgabe als Glied des Volkes, in: Die Schildgenossen 3, 1922

- Sankt Anna in Düren von Rudolf Schwarz, in: Das Münster 10, 1957, S. 28 f.
- Sankt Anna in Düren. Festschrift zur Kirchweihe. Mit Beiträgen von Heinrich Köttgen, Rudolf Schwarz, Rudolf Steinbach, Franz Gutmann, Felix Kreusch, Erich Stephany, Wilhelm Lehmbruck, Hans Reuter, Peter Nellen, Willi Spölgen, Düren 1956
- Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte (Salzburg 1948), Taschenbuchausgabe Frankfurt Berlin 1966
- Severini, Gino: Machinisme, in: De Stijl 5, 1922, S. 201
- Siebenmorgen, Harald: Die Beuroner Kunstschule. Peter Lenz (P. Desiderius) und seine Mitarbeiter, in: Das Münster 30, 1977, S. 20- 36
- Siemens, Georg: Technik und Kultur, in: Literarischer Handweiser 59, 1923
- Smith, G.E. Kidder: Neuer Kirchenbau in Europa, Stuttgart 1964
- Spaerl, Wilhelm: Das katholische Deutschland im 20. Jahrhundert. Seine Pionier- und Krisenzeiten 1890 - 1945, Würzburg 1964
- Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes, München 1918, Taschenbuchausgabe der Auflage von 1923, München 1977, 2 Bde.
- Ders.: Der Mensch und die Technik, München 1931
- Spranger, Eduard: Lebensformen, München Hamburg 1965
- Scharfe, Siegfried: Vom Kirchenbau. Sachliche gegen formale Gesichtspunkte, in: Neue Bauwelt 2, 1947, S. 360 f.
- Scheler, Max: Deutschlands Sendung und der katholische Gedanke, Berlin 1918

- Ders.: Die Wissensformen und die Gesellschaft, Leipzig
1926
- Schink, Siegfried: Rudolf Schwarz. Zulassungsarbeit an
der theologischen Fakultät Paderborn 1971 (Masch.-
Schr.)
- Schmitt-Rost, Hans: St. Anna-Kirche ohne Fenster. Das
Dürener Werk des Architekten Rudolf Schwarz, in:
Kölner Rundschau Nr. 274 a, Sonntag 25. Nov. 1956
- Schnell, Hugo: Wo steht der deutsche Kirchenbau heute?
Liturgische und architektonische Fragen, in: Das
Münster 9, 1956, S. 38 - 45
- Ders.: Bericht über die Ausstellung "Die neue Kirche,
Bau und Ausstattung" des 77. Katholikentages in
Köln 1956, in: Das Münster 9, 1956, S. 339 - 350
- Ders.: Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutsch-
land, München, Zürich 1973
- Schobert, Louis: Schluß mit der Dolchstoßlegende, in:
Baukunst und Werkform 6, 1953, S. 91 - 95
- Schreyer, Lothar: Die christliche Kunst des XX. Jahr-
hunderts in der katholischen und protestantischen
Welt, Hamburg 1959
- Schultze-Naumburg, Paul: Zur Frage des schrägen und fla-
chen Daches bei unserem Wohnhausbau, in: Deut-
sche Bauzeitung, Nr. 94 und 96, 1926
- Ders.: Flaches oder geneigtes Dach? Mit einer Umfrage
an deutsche Architekten und deren Antworten,
Berlin 1927
- Schumacher, Fritz: Zeitfragen der Architektur, Jena
1929
- Ders.: Der 'Fluch' der Technik, Hamburg 1932

- Ders.: Schöpferwille und Mechanisierung, Hamburg 1933
- Ders.: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800, Leipzig 1935
- Ders.: Der Geist der Baukunst, Stuttgart Berlin 1938
- Schwemmer, Gottlieb: Problematik und Aufgabe des christlichen Kirchenbaues, Tübingen 1964
- Schwippert, Hans: Erläuterungen zur Pfarrkirche II, in: Die Schildgenossen 8, 1928, H. 5
- Hans Schwippert zum 65. Lebensjahr 1964 von Freunden, Düsseldorf 1964
- Hans Schwippert, Kurt Schwippert, Ausstellungskatalog Lempertz-Contempora 13.12.69 - 31.1.70, Köln
- Stalling, Gesine: Studien zu Dominikus Böhm, mit besonderer Berücksichtigung seiner Gotik-Auffassung, Bern Frankfurt 1974
- Steffann, Emil: Neue Wege im Kirchenbau, in: Die Schildgenossen 14, 1934/35, S. 84 f.
- Ders.: Ein Kapellenbau in der Diaspora, in: Betendes Werk, hrsg. von Rudolf Schwarz, Würzburg 1938
- Ders.: Notkirchen, in: Das Münster 4, 1951, S. 97 - 100
- Emil Steffann, Werkverzeichnis, in: Christliche Kunstblätter 107/108, 1969, S. 70 - 75
- Steinbach, Rudolf: Rudolf Schwarz zum 50. Geburtstag, in: Baukunst und Werkform 1947, S. 90 - 92
- Tafuri, Manfredo und Francesco Dal Co: Architettura Contemporanea, Mailand 1976
- Tagung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart 1930, Bericht, in: Bauwelt 21, 1930, S. 1450
- Taut, Bruno: Frühlicht (1921), Neudruck: Ullstein Bau-

welt Fundamente, Bd. 8, Frankfurt/Main Berlin
1963

Ders.: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1929

Thoma, Raimund: Bautechnische Erläuterungen zu den
Werken Dominikus Böhms, in: August Hoff, Her-
bert Muck und Raimund Thoma, Dominikus Böhm,
München Zürich 1962

Wackernagel, Martin: Die Kunst der Kirche, in: Hoch-
land 17, 1919/20, S. 88 - 93

Weigert, Hans: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin
1942

Ders.: Geschichte der europäischen Kunst, Stuttgart
1951

Weiß, Konrad: Zum geschichtlichen Gethsemane, Mainz
1919

Ders.: Das gegenwärtige Problem der Gotik, Augsburg
1927

Weizenbacher, Lois: Siedlung und Kirche. Katholische
Kirche bei Oberhausen im Ruhrgebiet, in: Kirchen-
kunst 1, 1929, S. 87

Wessnin, Alexander: Gegenstandslose Schöpfung 1919,
abgedr. in: Tendenzen der Zwanziger Jahre, Kata-
log der Ausstellung Berlin 1977

Weyres, Willy: Der Kirchenbau im Erzbistum Köln, 1920
- 1931, in: Kunstgabe des Vereins für christli-
che Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen,
Köln 1932

Ders.: Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945 - 1956, Düs-
seldorf 1957

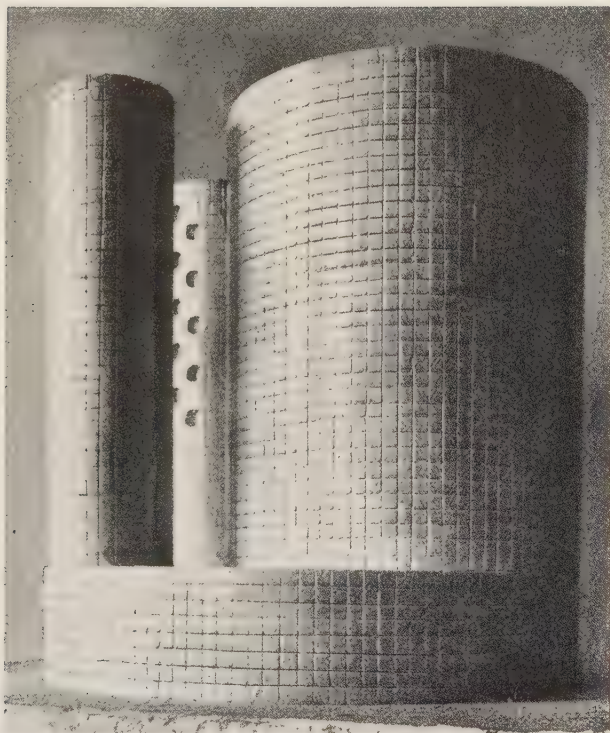
- Ders.: Katholische Kirchen, in: Handbuch moderner Architektur. Eine Kunstgeschichte der Architektur unserer Zeit, Berlin 1957, S. 821 - 877
- Ders. und Otto Bartning: Kirchen, Grundlagen, Planung, Neue Kirchenbauten, Handbuch für den Kirchenbau, München 1959
- Ders.: Vom Traditionsbruch zur Erneuerung im Kirchbau, in: Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau, München 1959
- Ders.: Geschichtliche Grundlagen, in: Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau, München 1959
- Wieschebrink, Theodor: Kirchliche Kunstbewegungen in der Zeit des Expressionismus 1917 - 1927, Münster 1932
- Whittik, Arnold: European Architecture in the Twentieth Century, Plymouth 1974
- Wimmenauer, Karl: Unveröffentlichter Vortrag, gehalten am 15. Nov. 1966 zur Eröffnung der Rudolf-Schwarz-Gedächtnisausstellung in der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, Ms.
- Witte, Robert B.: Das katholische Gotteshaus. Sein Bau, seine Ausstattung, seine Pflege, Mainz 1939
- Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik, München 1911
- Zwischen Kunst und Industrie. Der deutsche Werkbund, Katalog zur Ausstellung in der Neuen Sammlung in München 1975

L e b e n s l a u f

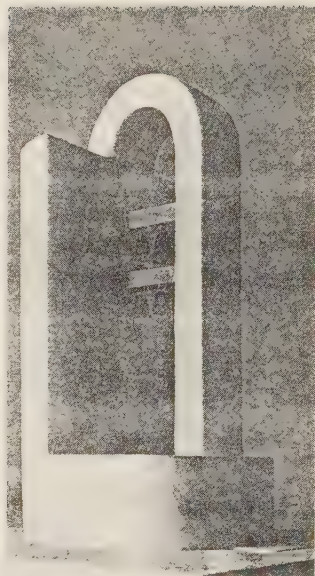
Am 17. März 1944 wurde ich, Karin Becker, als Tochter des Opernsängers Hans Becker und seiner Ehefrau Ella, geb. Frecot, in Gablonz/Neiße geboren. 1945 bis 1958 lebte ich in Rumänien. 1958 bis 1965 besuchte ich die Oberrealschulen in Günzburg und Nürnberg und die Handelsschule in Nürnberg. 1968 legte ich die Reifeprüfung als Externe am Helene-Lange-Gymnasium in Fürth/Bay. ab. 1968 bis 1979 studierte ich an den Universitäten Erlangen, München, Berlin und Paris Kunstgeschichte, Klassische Archäologie, Ur- und Frühgeschichte und Theatergeschichte. Seit 1974 arbeitete ich an meiner Dissertation über die Kirchenarchitektur von Rudolf Schwarz. Meine Lehrer waren Bielefeld, Braunfels, Grodecki, Homann-Wedeking, Huse, Kuhn, Lazarowicz, Lieb, Mütherich, Ohly, Prachwitz, Poscharsky, Reschke, Sauermost, Scheibler, v. Simson, Thuillier, Werner, Wessel, Zanker, Züchner.

A b b i l d u n g e n

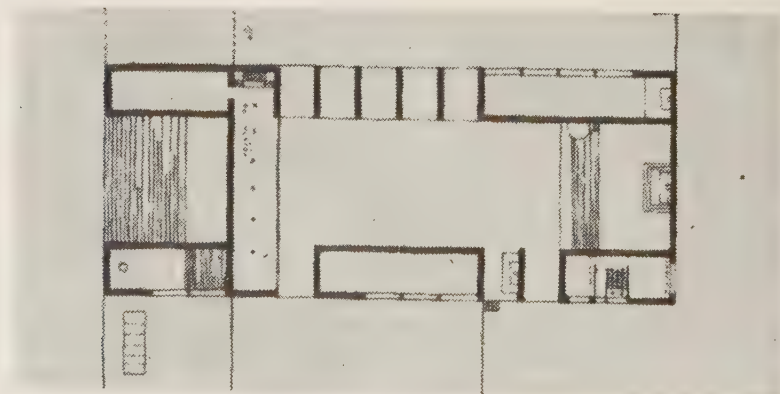
Der Abbildungsteil enthält nur Bauten und Pläne, die in Rudolf Schwarz, "Kirchenbau", Heidelberg 1960, nicht publiziert sind. Auf Abbildungsseiten in diesem Buch verweisen die mit S versehenen Randziffern im Textteil.



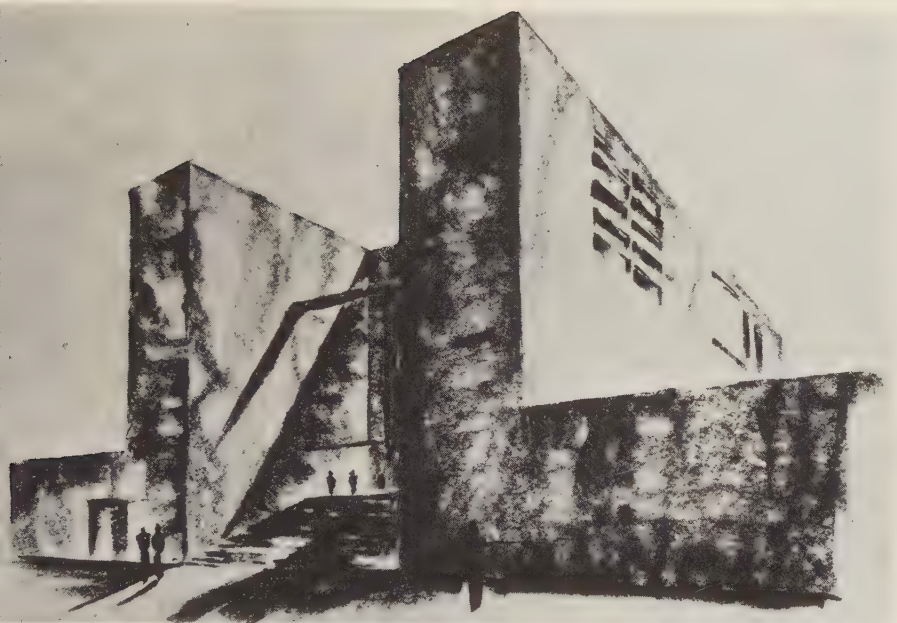
1 Kreisrunde Kirche, 1928



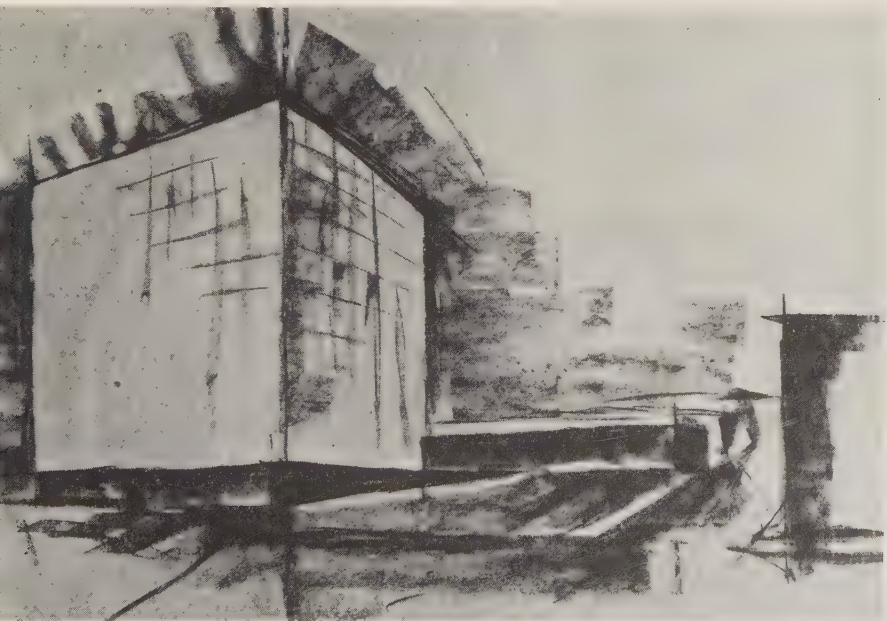
2 Marienkapelle, 1928



3 Aachen, Hl. Geist "Vierwandkirche", 1928

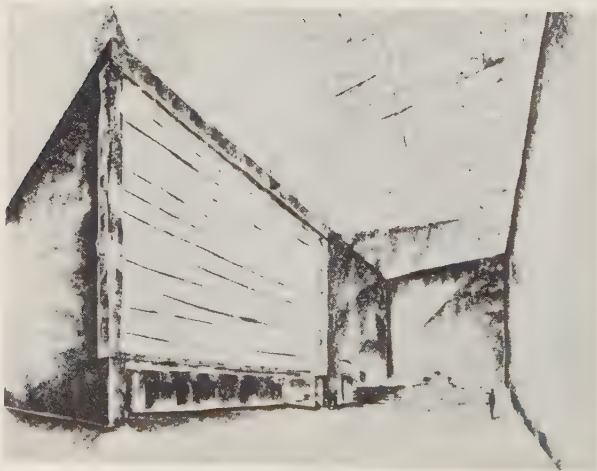
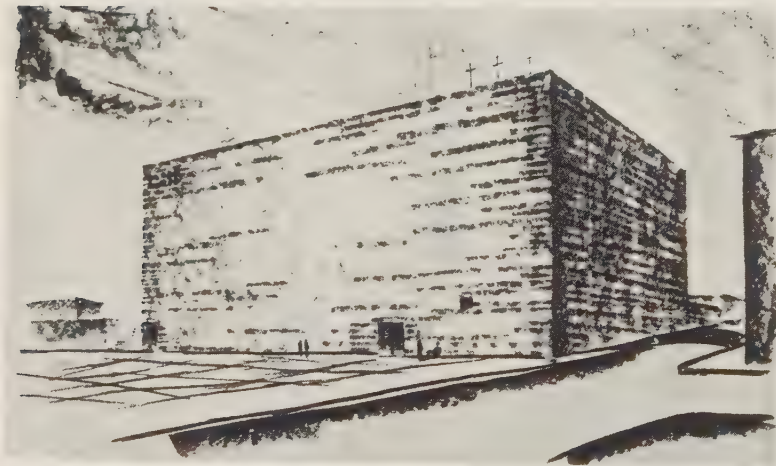
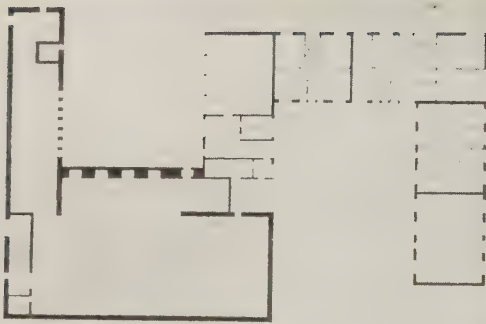


Aachen, Hl. Geist, "Vierwandkirche", 1928

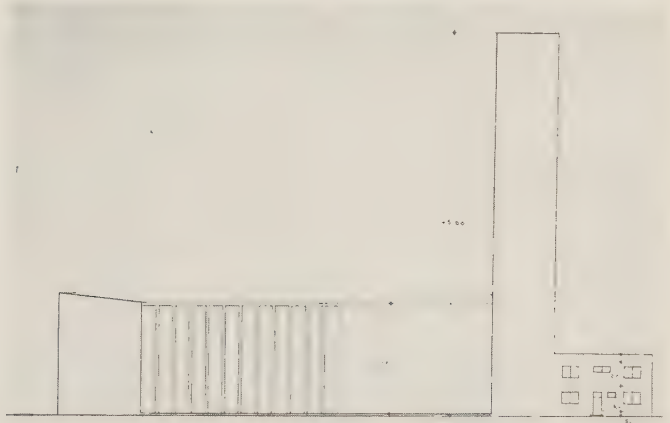
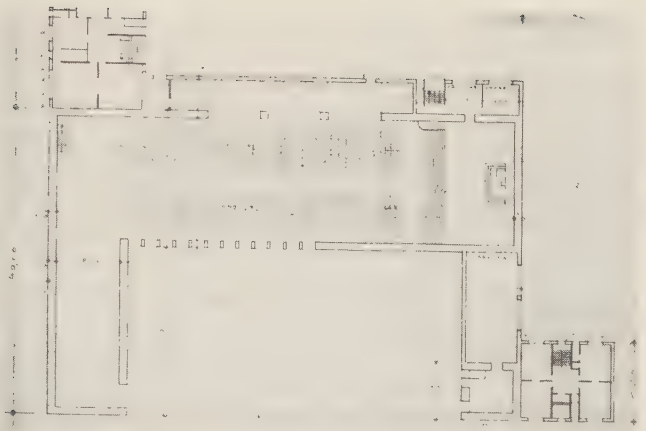


Aachen, Hl. Geist, "Kubus", 1928

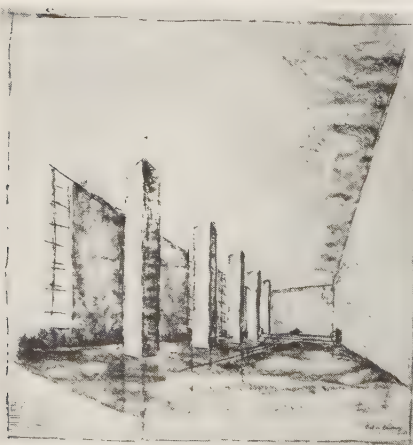
6-8
Aachen, Hl. Geist,
"Mauer", 1928

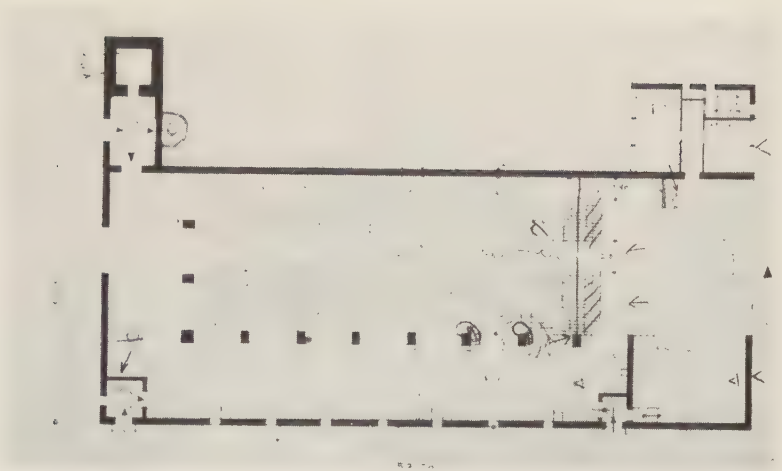


9-11
Aachen,
Fronleichnam,
Entw. I, Anf. 1929

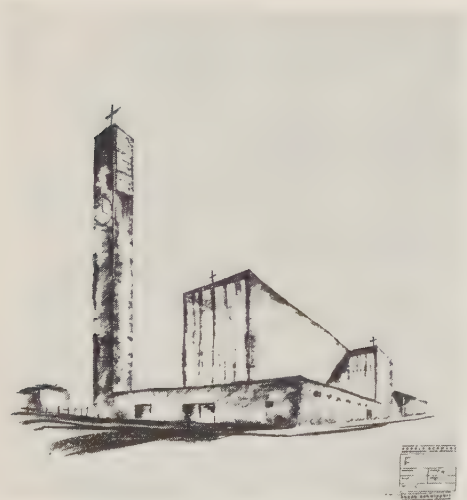


12-14
Aachen, Fronleichnam,
Entw. II, 18. - 29.1.29





15,16
 Aachen, Fronleichnam,
 Entw. IIIIa, Mai 1929

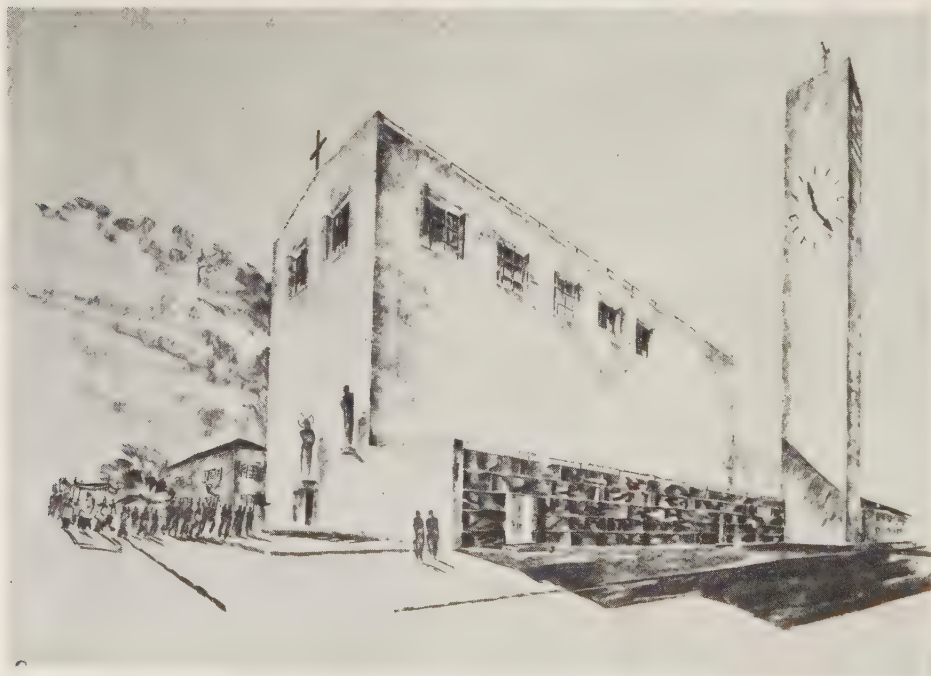


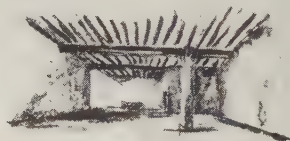
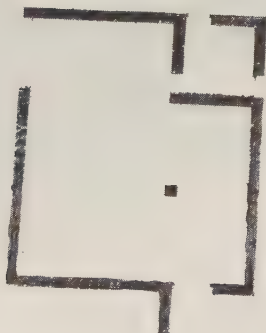
17 Entw. IIIIb, 10/11.6.29

18
Aachen,
Fronleichn.
Entw. IIIId
22.6.29



19
Aachen,
Fronleichn.
Entw. IV,
nach
Juli 1929



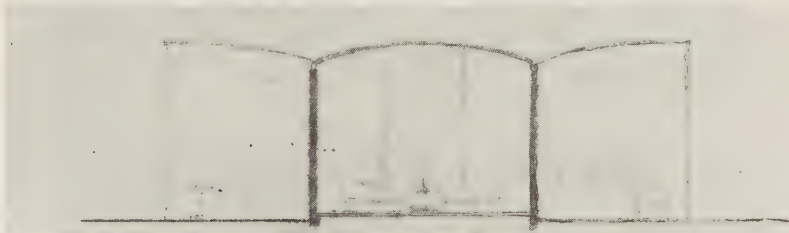
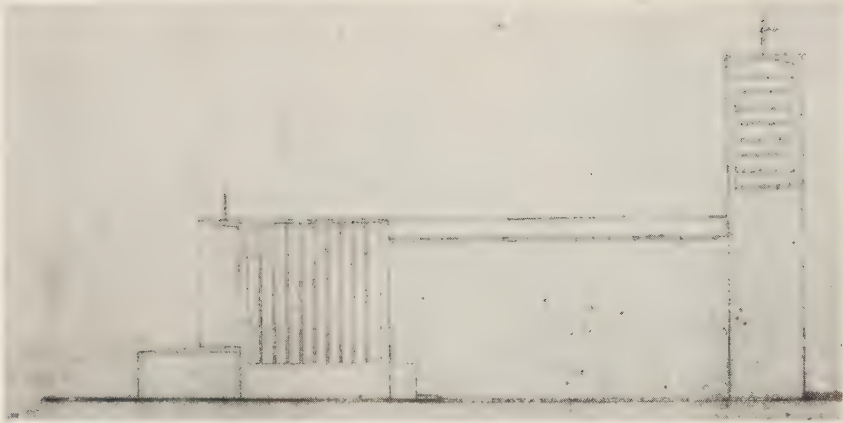


PROJEKTIONEN VON HANSENSTADT UND DES
RUDOLFSCHW
SCHUTZPATENTANWALT DR. HENRICH

20 Leversbach, Kapelle, Var. A, 25.7.31



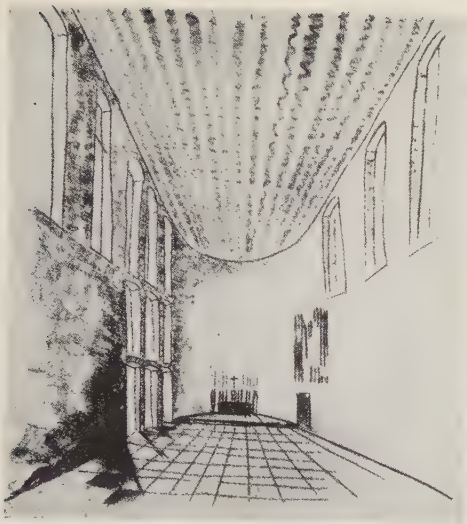
21 Milwaukee, Kirche, Var. 2 (Fassade), 1932



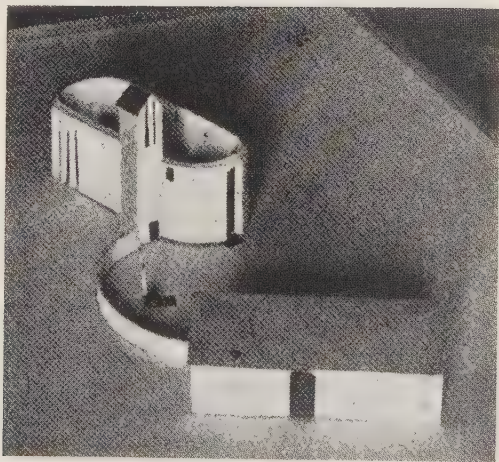
22,23 Großsteinheim, Pfarrk., Jan. 1933



24 Aschaffenburg-Damm, Pfarrk., 1936



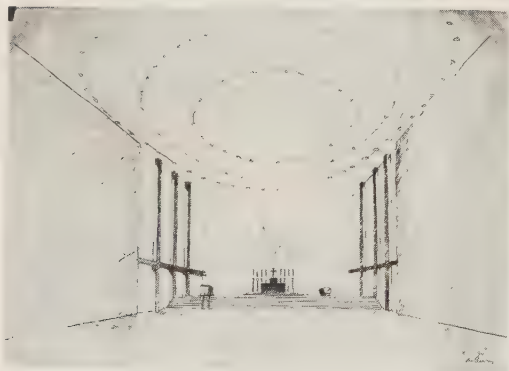
25-27 Bremen, St. Adalbert, 1938



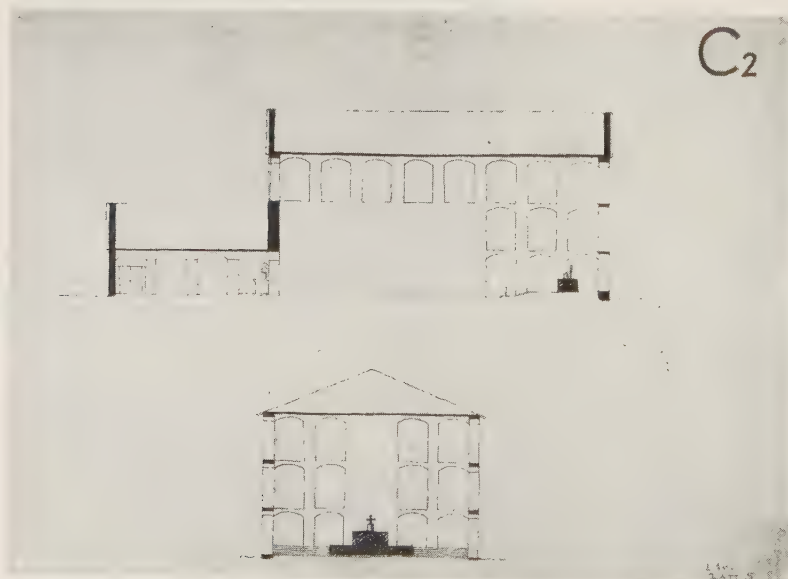
28
Hanau, Pfarrk.
Var. A, 15.11.40



29
Hanau, Pfarrk.,
Var. C, 15.11.40

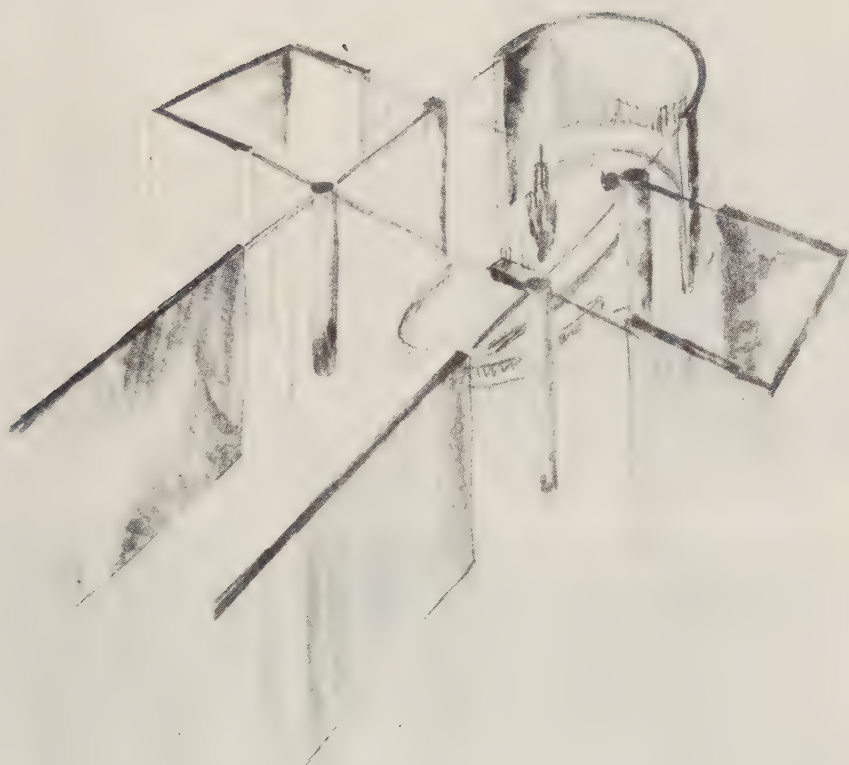


30
Hanau, Pfarrk.,
Var. C2, 7.4.40

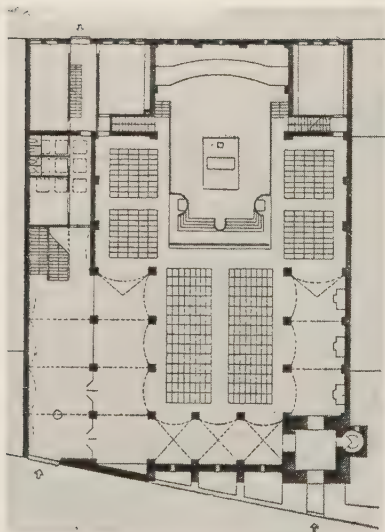


C₂

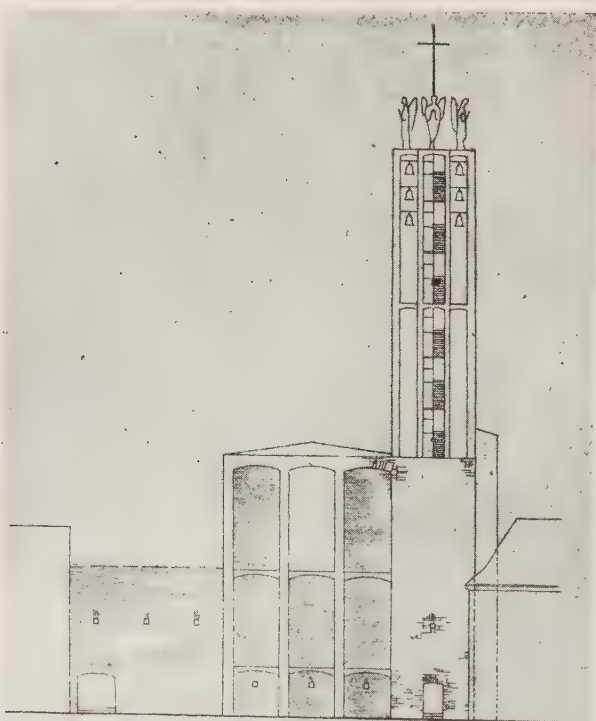
1.11.40
SATT. 5



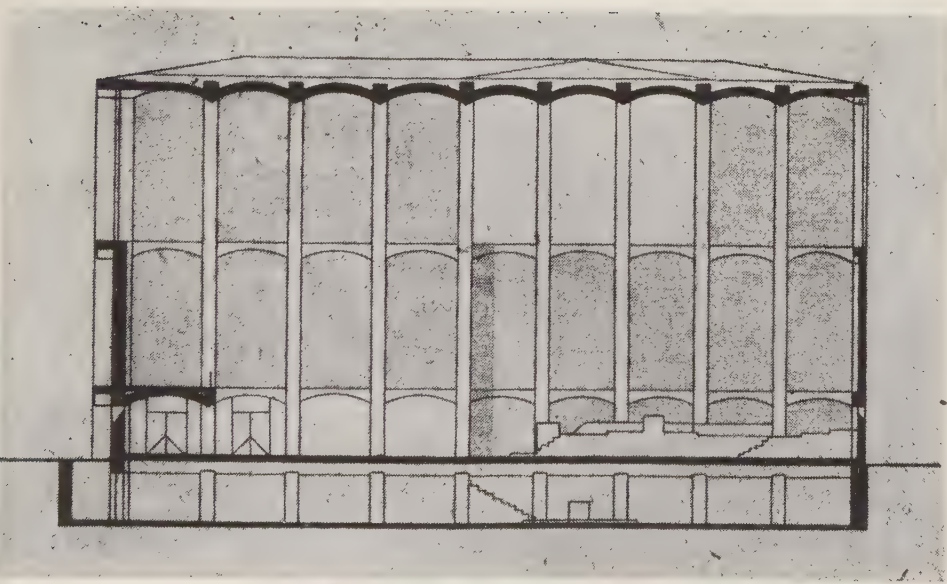
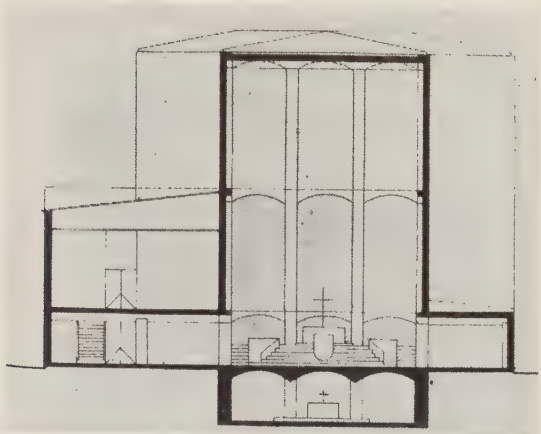
31 Andernach, 1. Var., Jan. 1942



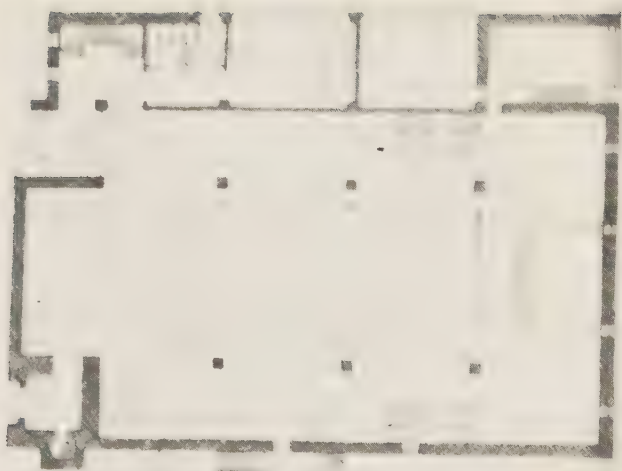
32,33
Köln, St. Mechtern,
Wettbew. Kreuzform, 1946



34,35
Köln, St. Mechtern,
Wettbew. Kreuzform, 1946

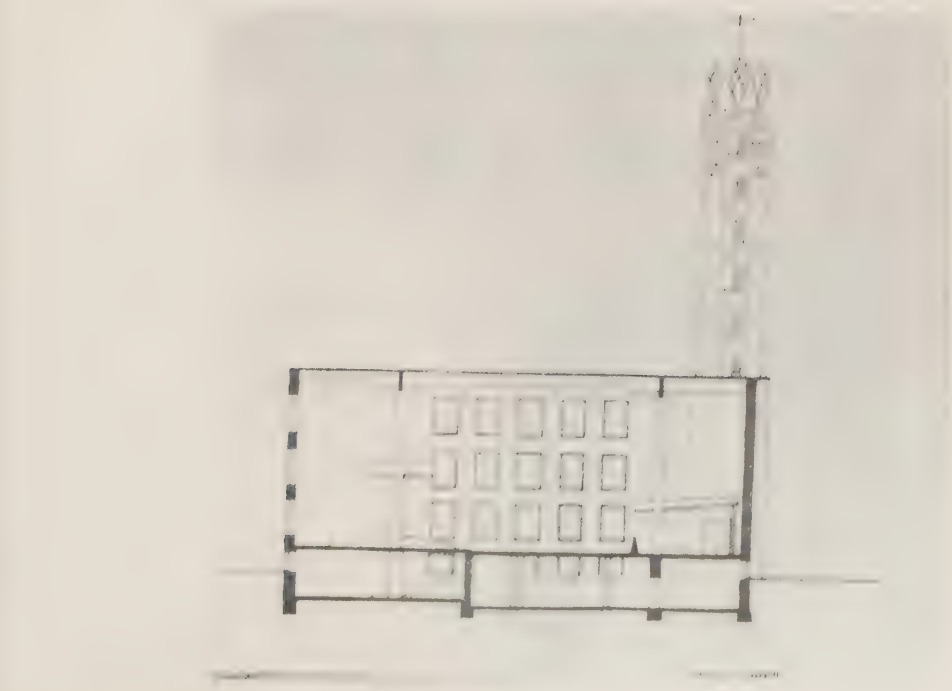


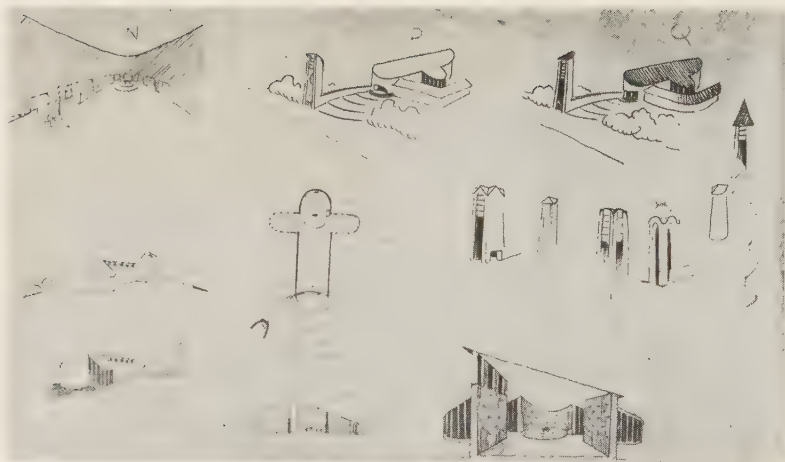
36-38
Köln,
St. Mechtern,
Vorentw. A,
1947



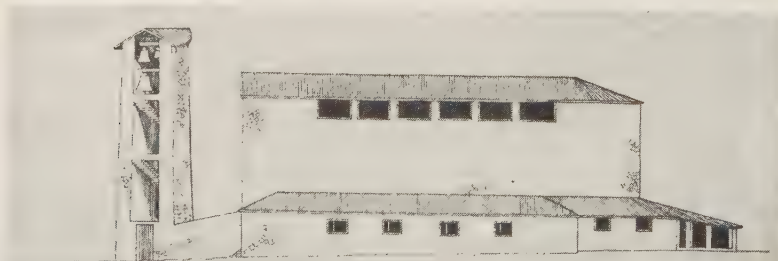


39-41 Köln, St. Mechtern, Vorentw. B, 1947

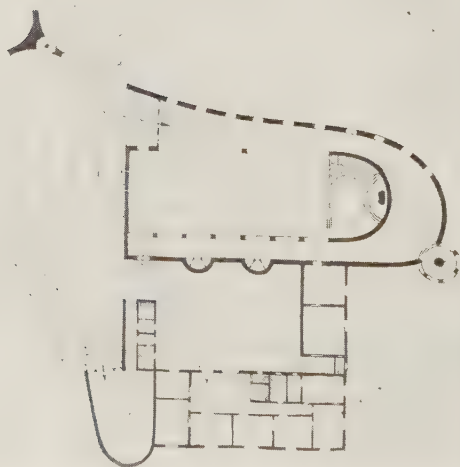




42 Dürwiß, Kirche, Skizzen, 1947/48



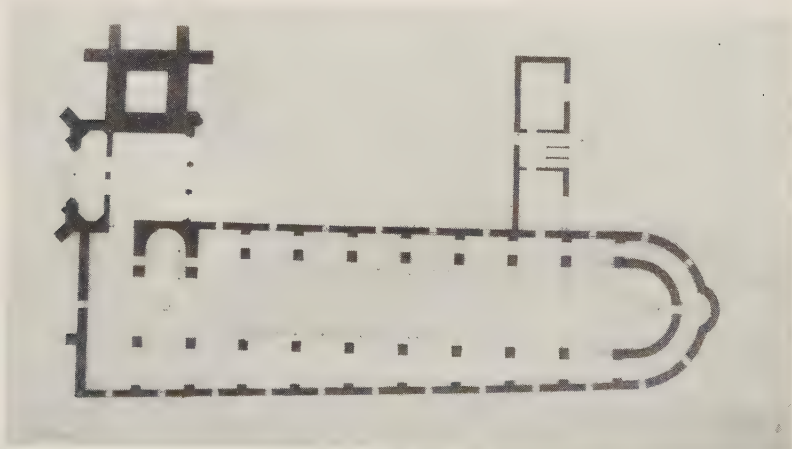
43
Dürwiß, Kirche,
Vorentw. I,
15.2.48



44
Dürwiß, Kirche,
Vorentw. II,
28.2.48

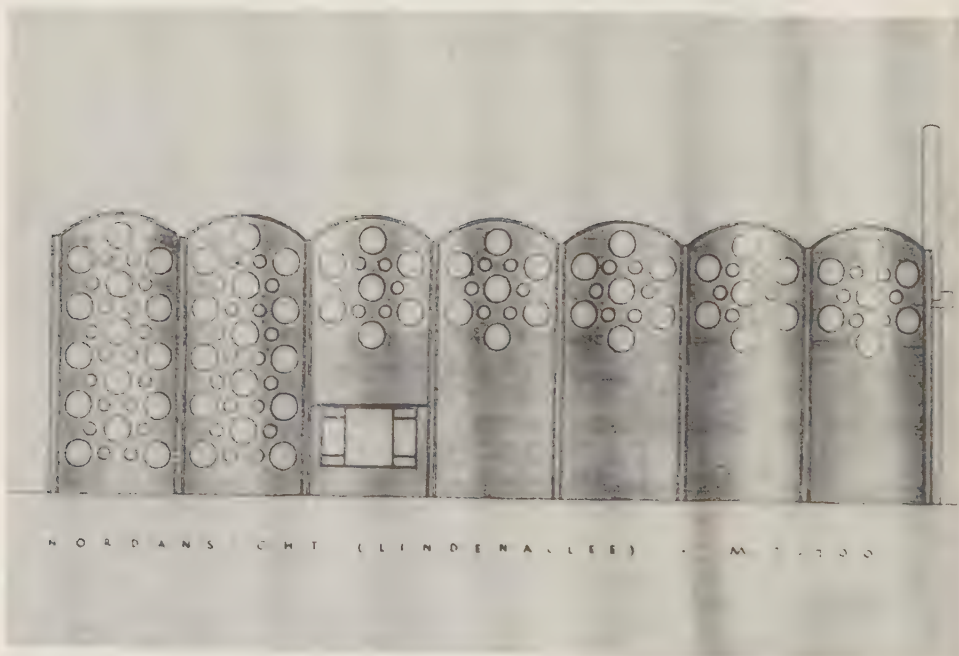
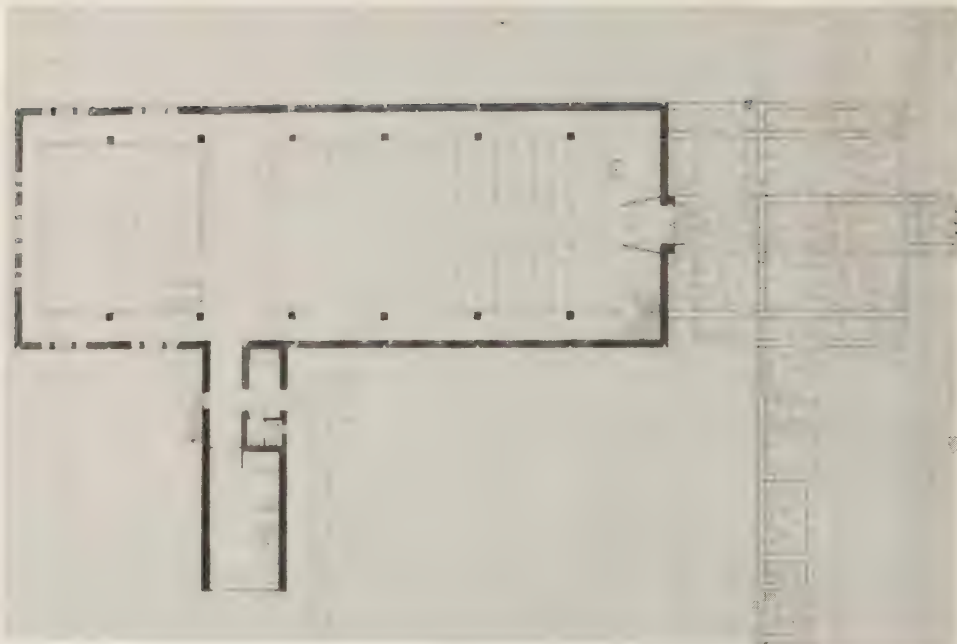


45 Köln-Bilderstöckchen, Kirche, 1.3.48



46,47
Wesel,
St. Maria Himmelfahrt,
Var. A, 30.1.50

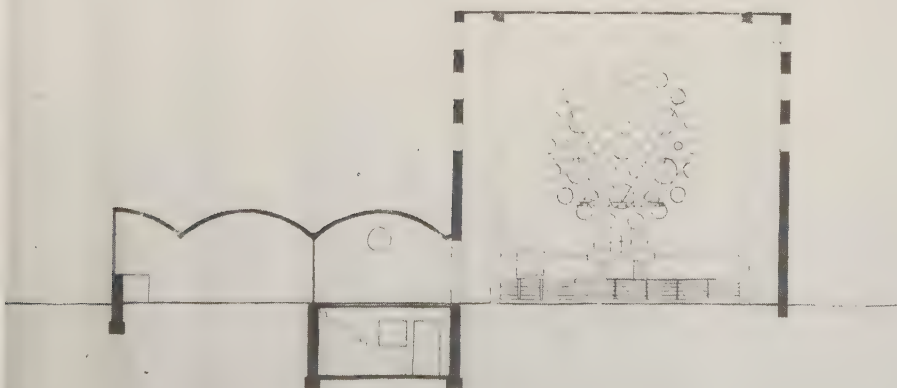




48,49 Köln, Anglikan. Allerheiligenk., Entw. Aug. 1950

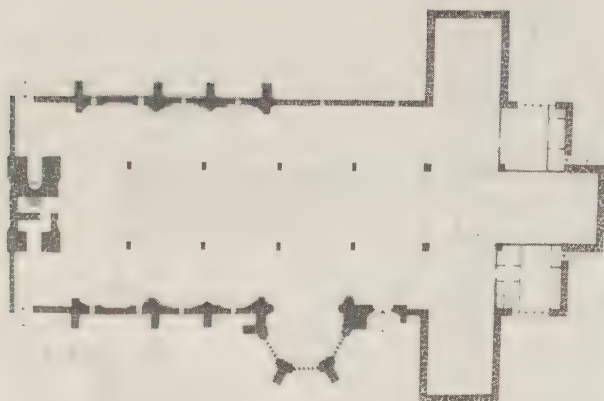


LÄNGSSCHNITT · M 1 100

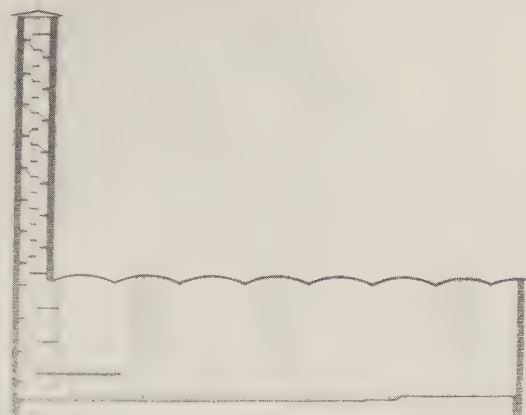


QUERSCHNITT · M 1 100

52,53
Düren, St. Anna,
Wettbew.-Entw.
121121A, 1951



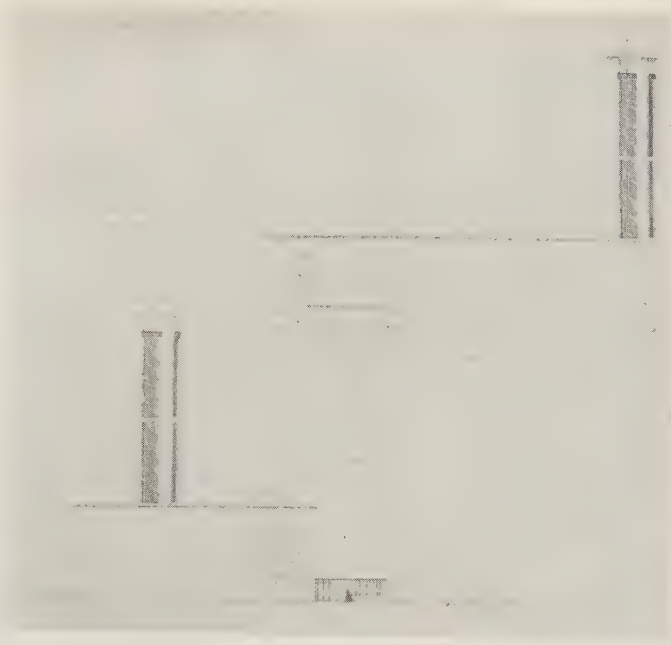
54,55
Düren, St. Anna,
Wettbew.-Entw.
121121A, 1951



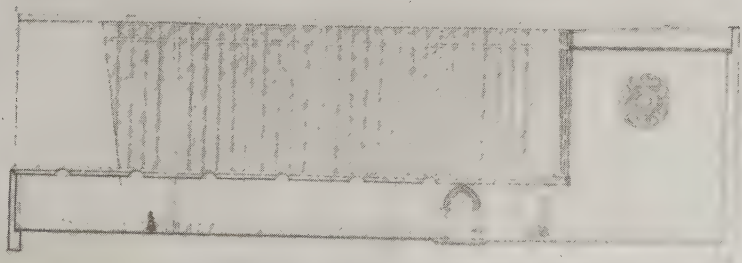
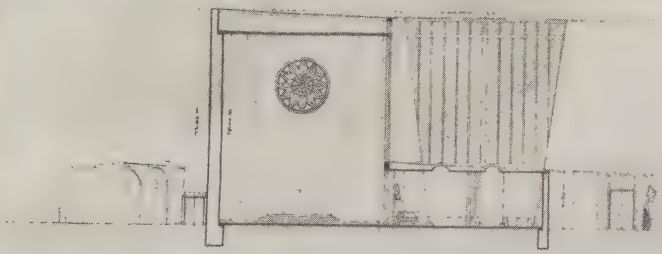


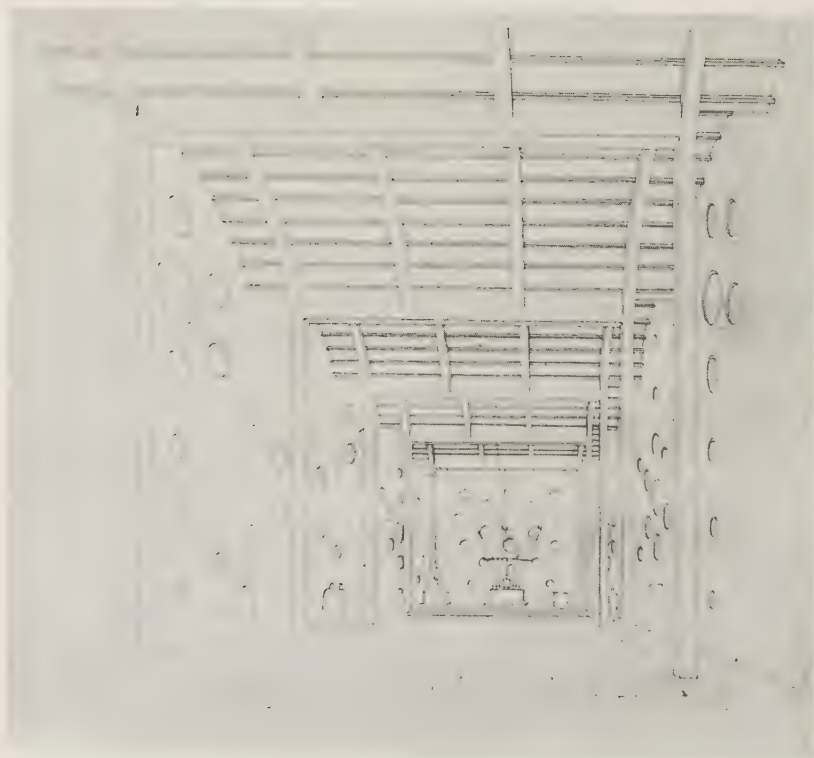
56 Düren, St. Anna, Wettbew.-Entw. 031021

57
Düren, St. Anna,
Wettbew.-Entw.
031021

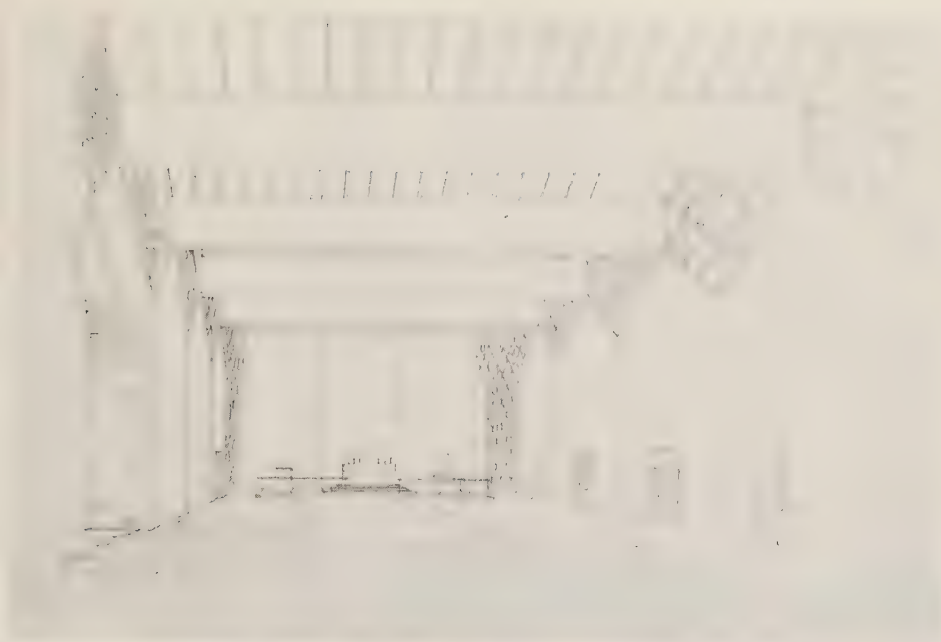


58
Düren, St. Anna,
Entw. 6.3.53





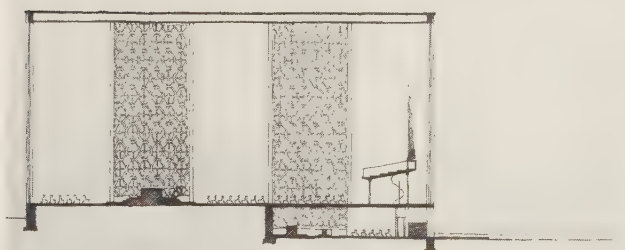
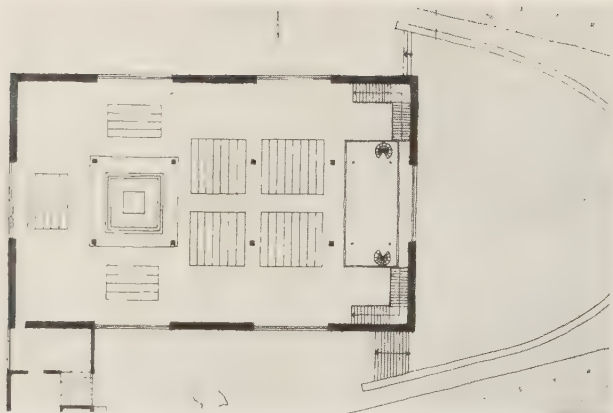
59,60 Köln-Braunsfeld, St. Josef, Entw. A, 1952



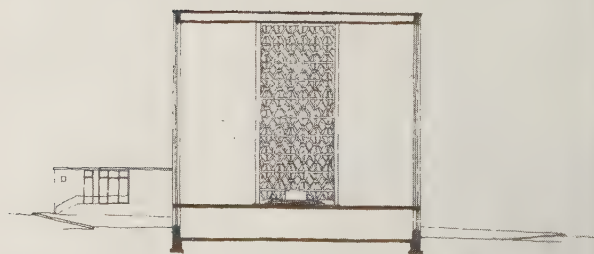
61 Köln-Braunsfeld, St. Josef, Entw. B, 1952



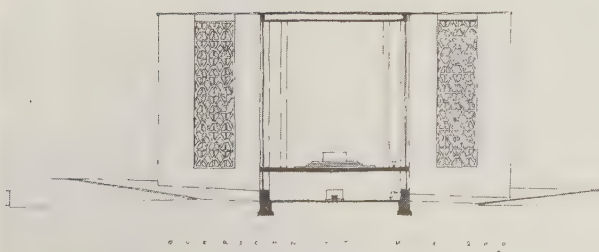
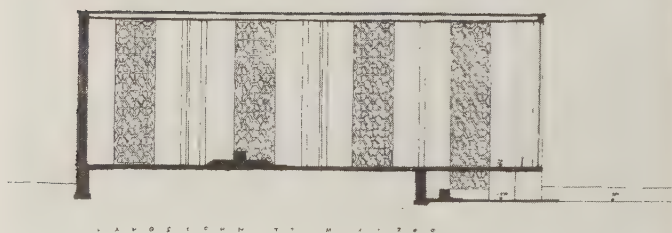
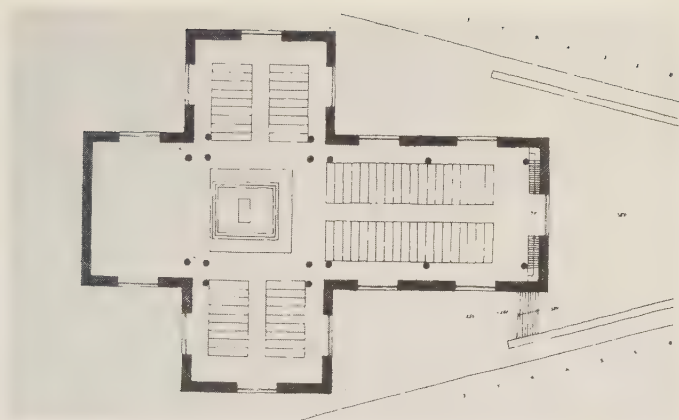
62 Köln-Braunsfeld, St. Josef, Entw. C, 1952



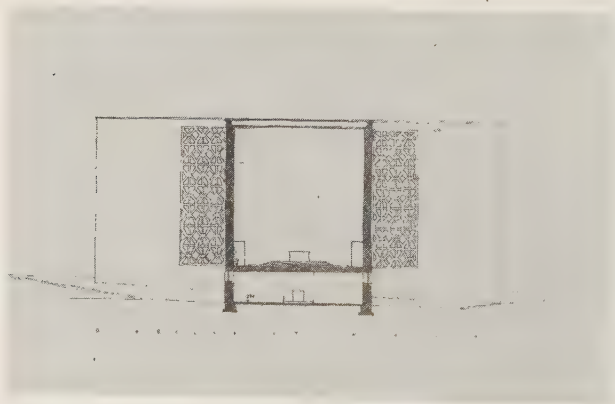
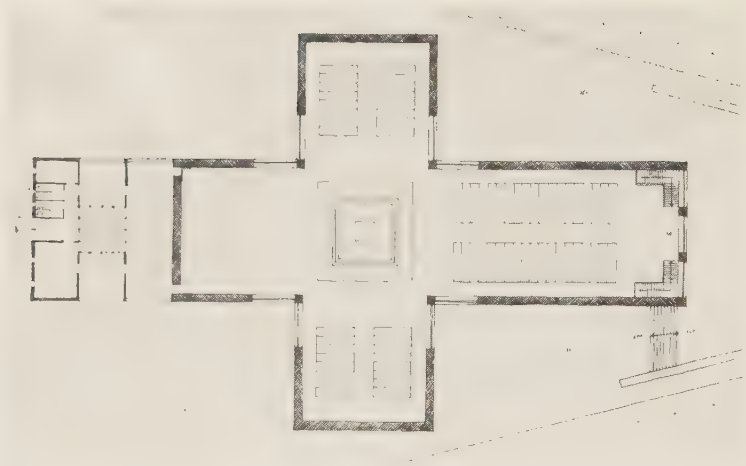
LANGSTRAAT 100-101



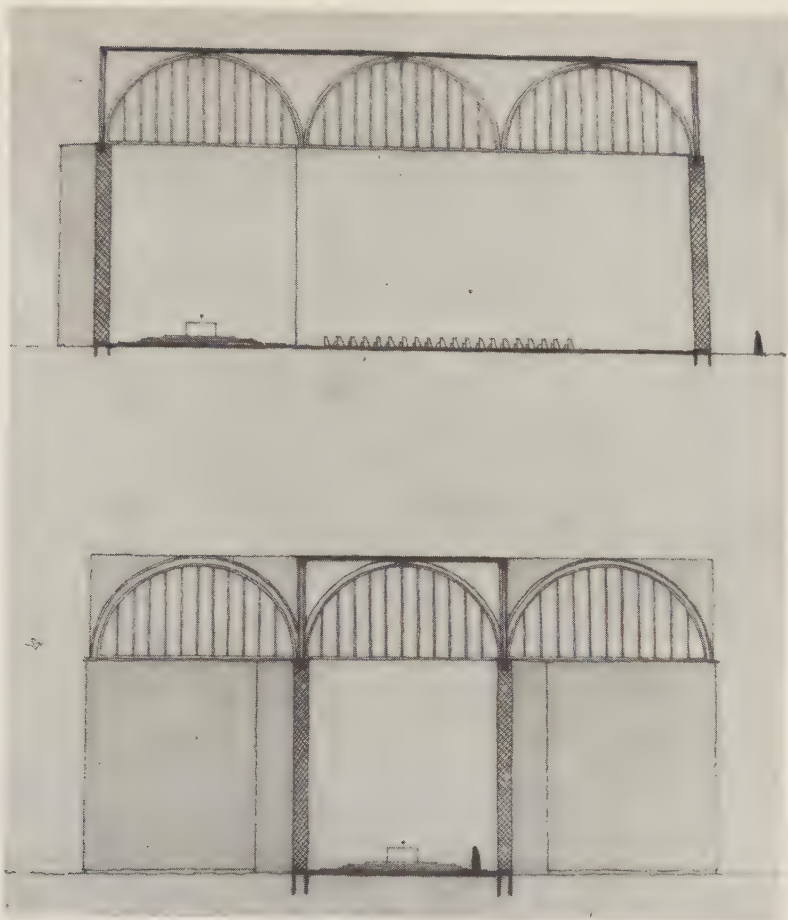
OVERSCHUUR 100-101



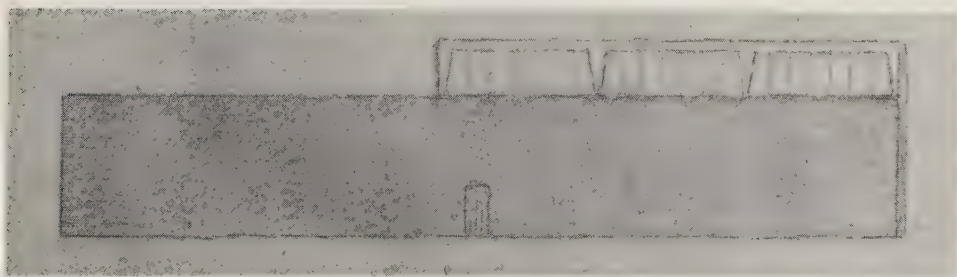
66-68 Essen, St. Andreas, Vorentw., 1954



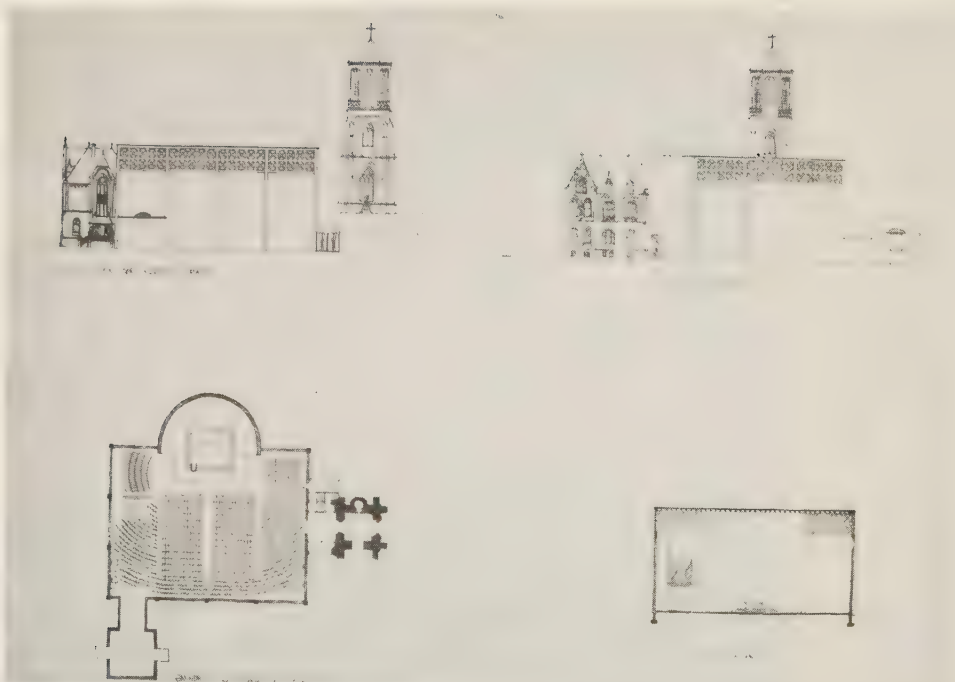
69-71 Essen, St. Andreas, Vorentw., 1954



72 Essen, St. Franziskus, Vorentw., 1954



73 Oberhausen, Zur Hl. Familie, 1. Plan, 25.1.56



74 Essen, St. Antonius, Entw. "Saal", 1956



75 Gräveneck, Christkönigskirche, 1956 ff.

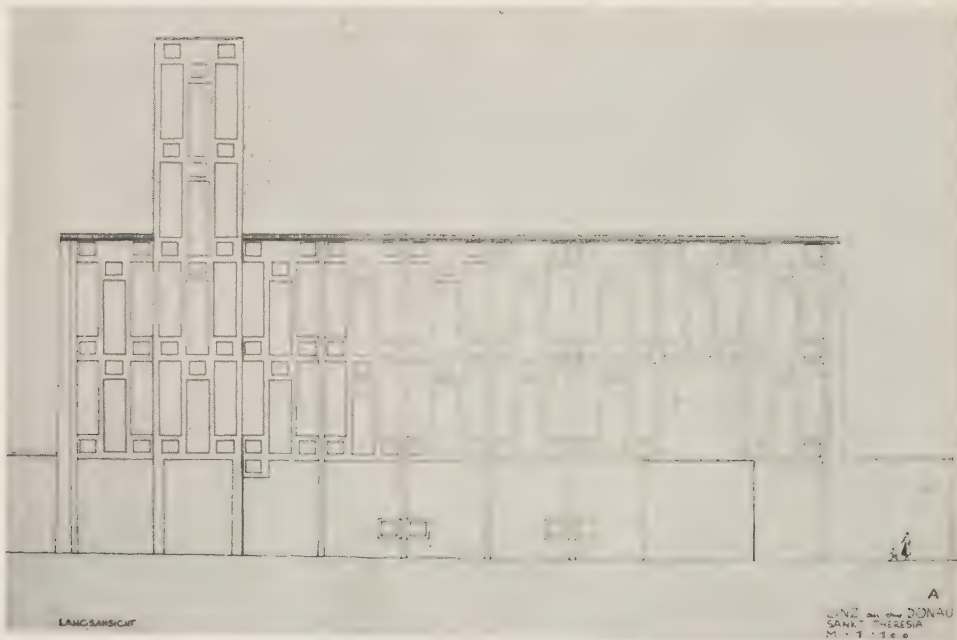


C

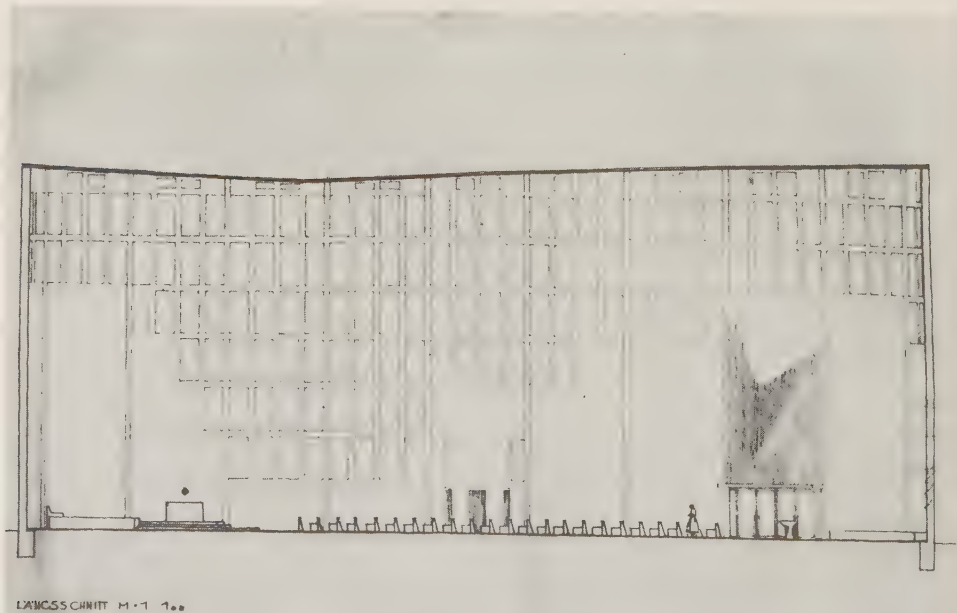
DE-10 171 1981 1982
 VERBODEN TOEGANG
 VERBODEN TOEGANG

00000 0000000000 000
 0000 0000000000 000
 0000 0000000000 000
 0000 0000000000 000

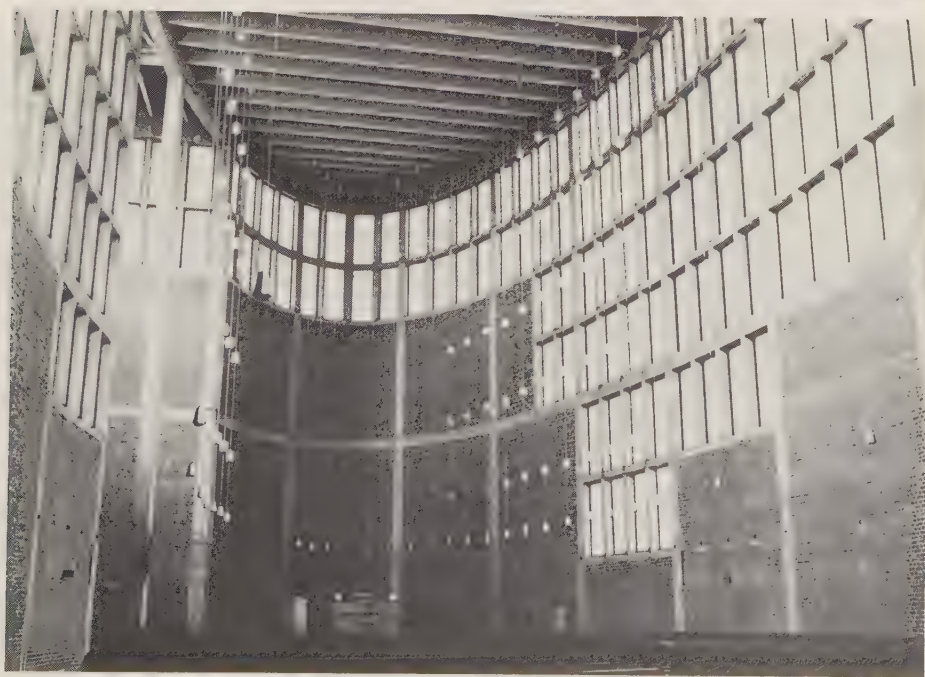




78 Linz, St. Theresia, Vorentw. A, 6.12.57



79 Linz, St. Theresia, Vorentw. B, 10.12.57



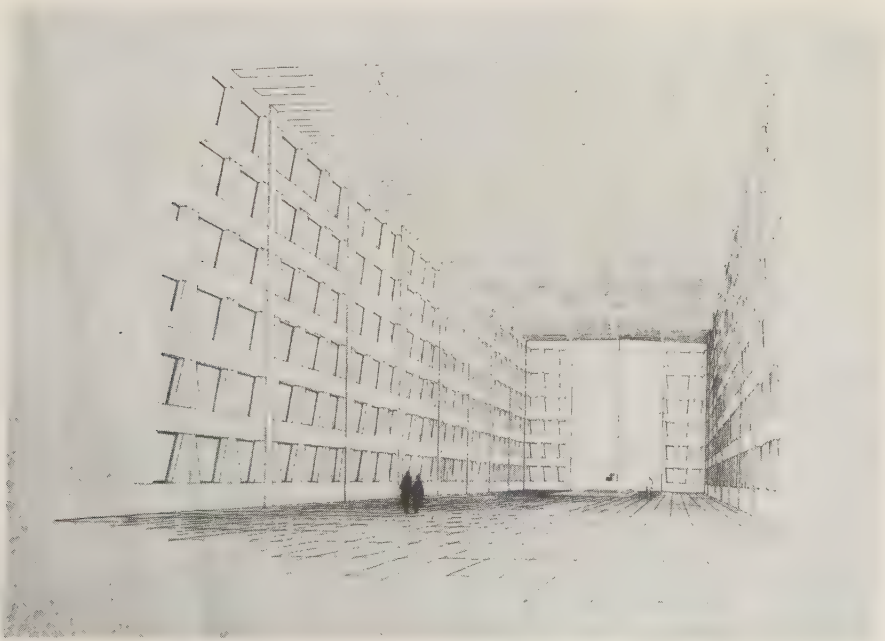
80,81 Linz, St. Theresa, 1957-1962



82,83 Wien, St. Florian, Wettbew.-Entw. a, Mai 1957



84 Wien, St. Florian, Wettbew.-Entw. a, Mai 1957



85 Wien, St. Florian, Wettbew.-Entw. b, Mai 1957



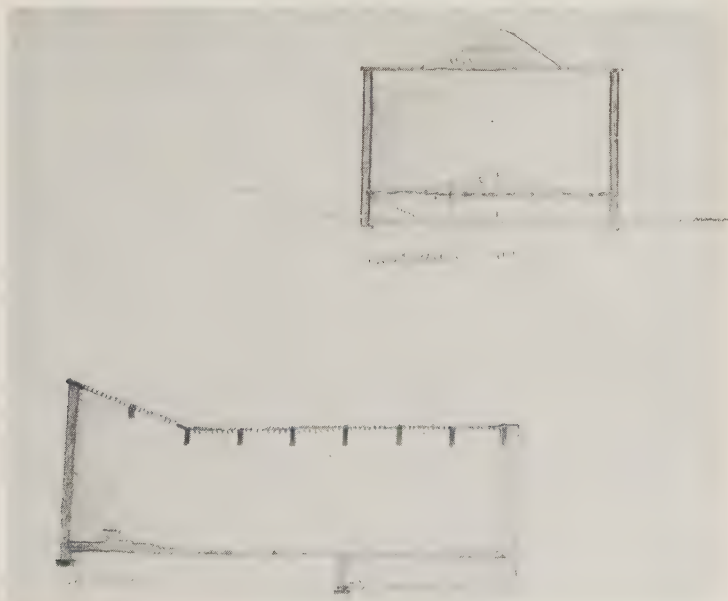
86,87 Wien, St. Florian, 1957-1963



88 Aschaffenburg, St. Gertrud, Entw. A, 1.7.57



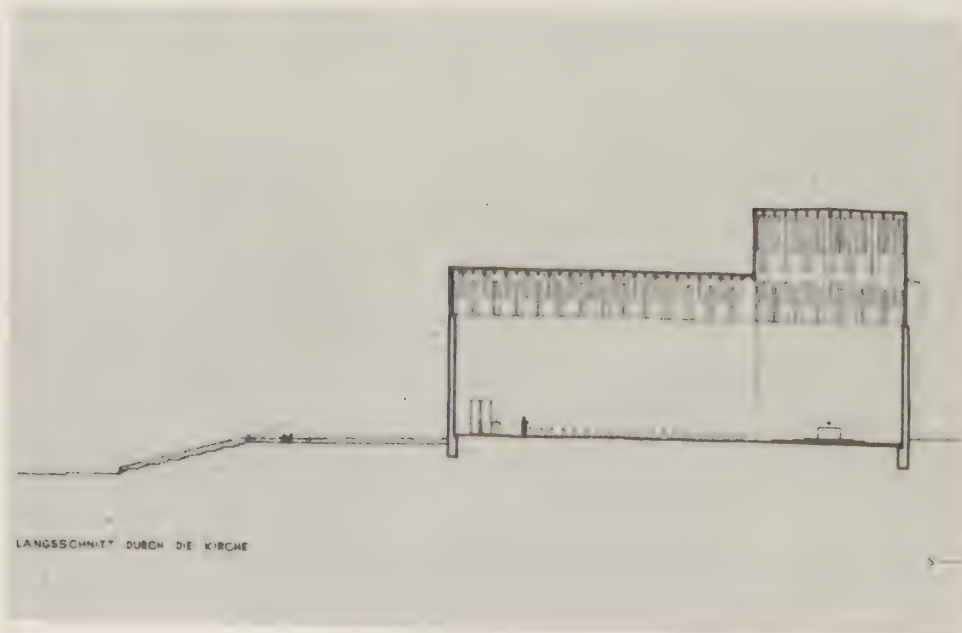
89 Aschaffenburg, St. Gertrud, Entw. B, 1.7.57



90 Aschaffenburg, St. Gertrud, Entw. C, 2.7.57



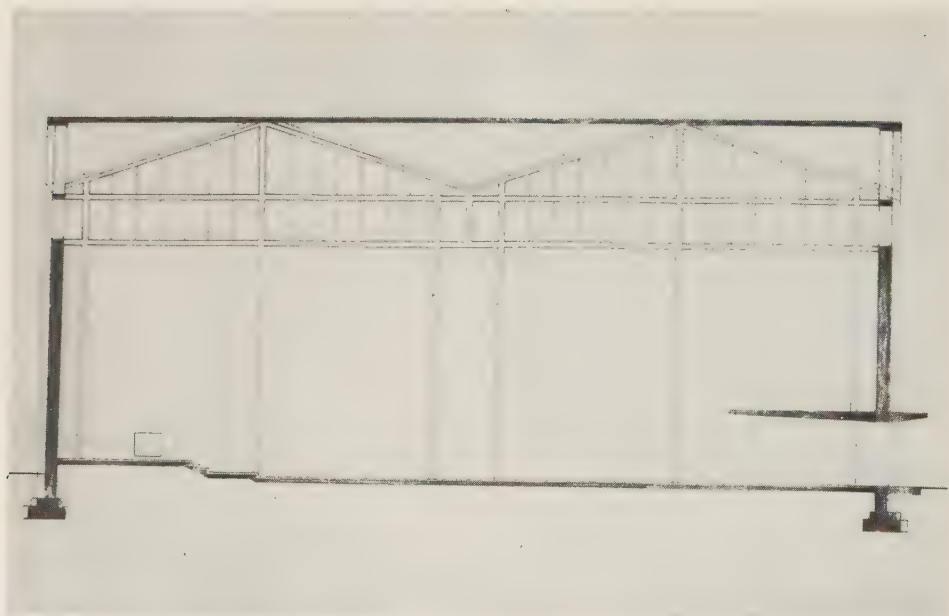
91 Aschaffenburg, St. Gertrud, 1957-1960



92 Wiesbaden, St. Mauritius, 1957/58



93 Hausen, St. Pius, 1958-1962

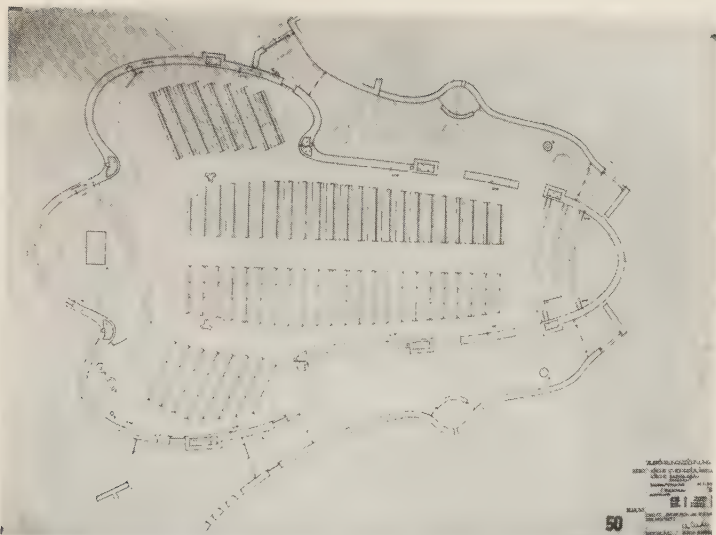


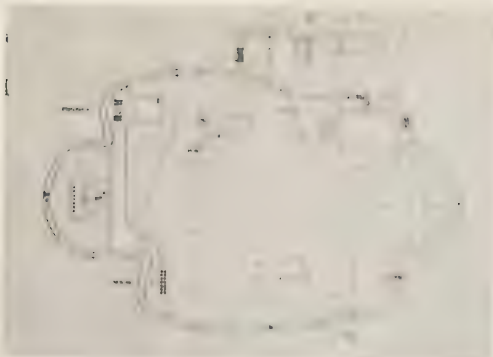
94,95 Wuppertal-Barmen, St. Pius, 1958-1964



98,99
Aachen,
St. Bonifa-
tius,
1959-1964

100,101
Wetzlar,
St. Bonifatius,
1960-1964





102 Wuppertal-Vohwinkel, St. Ludger, Juli 1961

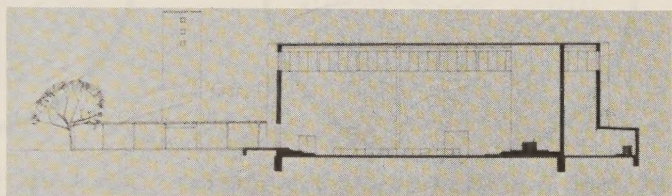
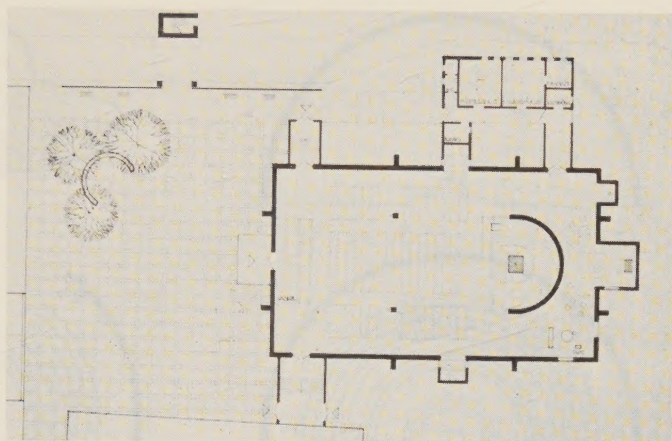


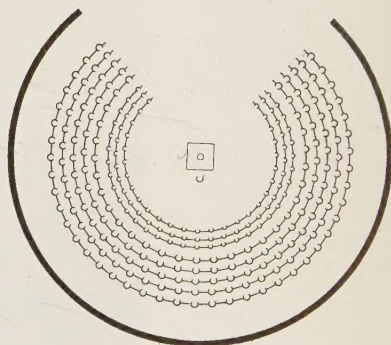
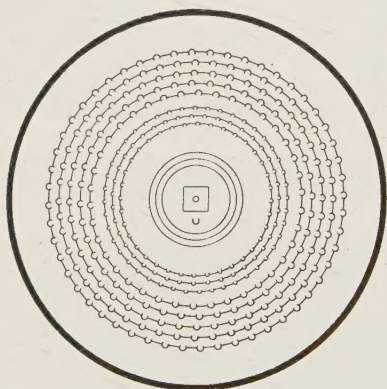
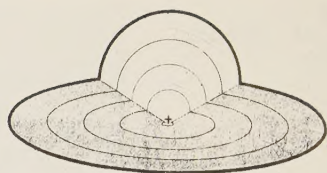
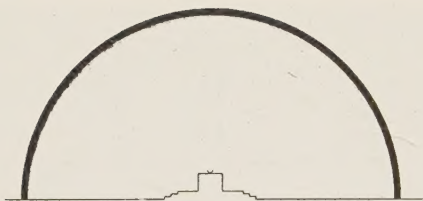
103 Wuppertal-Vohwinkel, St. Ludger, 1960-1967



104 Wuppertal-Vohwinkel, St. Ludger, Sept. 1960

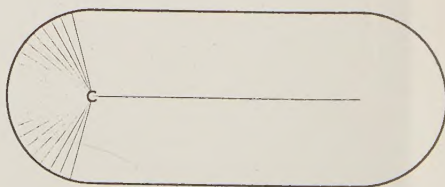
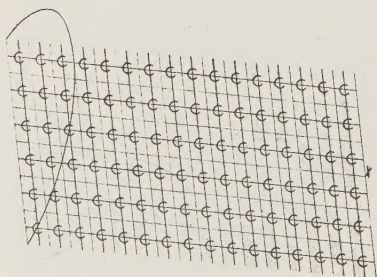
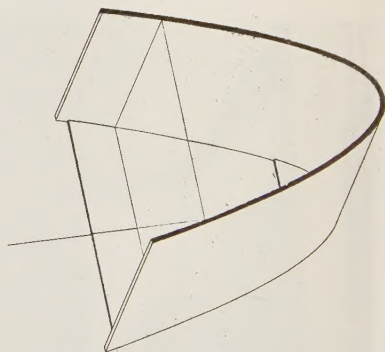
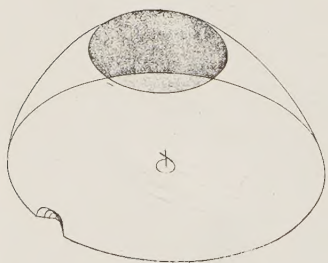
105,106
Soest, Hl. Kreuz,
25.12.60





108 "Vom Bau der Kirche", 1.Pl."Ring"

109 2.Pl."Offener Ring"



110 3.Plan "Aufbruch", 4. Plan "Weg"

111 5.Plan "Wurf"

Teil I: Werk und Theorie bis 1933. Kirchenprojekte. Dominikus Böhm. Die frühen Schriften. Technik. Der Quickborn. Hans Poelzig. Das Neue Bauen. Die Liturgiebewegung. Das katholische Kunstverständnis. Kirchenbau. Stil. Tradition. Rezeptionsgeschichte der Fronleichnamskirche.

Teil II: 1933 - 1945. Kirchenprojekte. Die Schriften. "Vom Bau der Kirche". Bezug zur Liturgiereform. Bezug zu den konkreten Projekten. Bewegung.

Teil III: 1946 - 1951. Der Anfang nach 1945. Zum Verhältnis Laienraum-Altar. Darstellung des Themas durch Fensteranordnungen, elementare Gegensätze, Konzentration auf die Altarstelle, Hinweis aus der Umgrenzung, Hinweis von oben, Bildung mehrerer "heiliger Stätten". Der Bau als Symbol. Ausstattung. Mitarbeiter.